دكتور نبيل راغب

فن المسرح ..
عند
يوسف إدريس

مكتبة غريب
٣،١ شارع كامل صدقي (الفجالة)
تليفون : ٩٠٢١٠٧

اهـــداء

الى الباحثـــين عـن معنى وجـــودهم
اهـــدى هــــذه الدراســـة ...

نبيـــل

منهج الدراسة

يتمثل انجاز يوسف أدريس فى مجال الفن المسرحى المصرى المعاصر فى اصراره المستمر والعنيد على البحث عن شكل فنى جديد وأصيل ينبع من جدة المضمون وخصوصيته فى الوقت نفسه · فبعد أن كتب مسرحية « ملك القطن » عام ١٩٥٤ و « جمهورية فرحات » عام ١٩٥٦ و « اللحظة الحرجة » عام ١٩٥٧ ، اكتشف ضرورة استنبات المسرح المصرى أو العربى اعتمادا على أشكالنا وتراثاتنا المسرحية · ويبدو أن نظريته المسرحية كانت من الوضوح فى ذهنه بحيث سجلها فى ثلاث مقالات نشرها فى مجلة « الكاتب » من يناير ١٩٦٤ الى مارس من نفس العام ، كنوع من دعوة الكتاب المسرحيين المعاصرين لمشاركته عملية البحث عن الشكل المسرحى النابع من تراثنا · ومن الواضح أن الشكل العالمى أو التقليدى للمسرح كان قد فرض ظله تماما على كتابنا المسرحيين ، فلم تلق دعوة يوسف ادريس صدى يذكر ، عندئذ شحذ قلمه وخاض تجربة التطبيق العملى لنظريته ، وكانت مسرحية « الفرافير » عام ١٩٦٥ النتيجة المباشرة لهذه التجربة الرائدة التى فرضت ظلها ــ بطريقة أو بأخرى ــ على المرحلة التالية والتى اشتملت على مسرحيات « المهزلة الارضية » ١٩٦٦ و « المخططين » ١٩٦٩ و « الجنس الثالث » ١٩٧٠ ·

ومن الضرورى التعرض بالدراسة والتحليل لنظرية يوسف ادريس الباحثة عن المسرح المصرى الأصيل ، لان اسمه اقترن بها فى تاريخ المسرح العربى المعاصر ، وخاصة أنه جمع بين التنظير والتطبيق · فهو يرى أن الأشكال المسرحية ليست حكرا على شعوب دون الأخرى ، ذلك أنها مرتبطة بالطبيعة البشرية بصرف النظر عن عنصرى الزمان والمكان · فلابد أن تكون موجودة وحية مادام الانسان موجودا وحيا · فالمسرح ــ فى نظر يوسف ادريس ــ ظاهرة بيولوجية حيوية تدفع الناس بعد أنتهاء العمل واشباع غريزتى الوجود وحفظ النوع ــ أو حتى من أجل اشباعهما ــ الى غريزة التجمع بلا سبب فردى أو ذاتى وانما بتاثير الغريزة الجماعية فى كل انسان وتلبية لها · اذا كان هذا التجمع يأخذ أشكالا كثيرة لكن نفس الشىء يحدث فيه دائما وأبدا · انه الشعور بالأمن الجماعى الذى يدفع كل فرد الى نسيان خوفه الفردى ومنغصاته الذاتية وقلقه على وجوده الخاص · فى مثل هذه التجمعات الانسانية التى لا تحدث بلا سبب معيشى أو جنسى يخرج كل فرد فى الجماعة من ذاته الخاصة لكى يندمج فى الذات الكبرى للجماعة بحثا عن شعور الأمن الجماعى وما يولده من نزوات المرح والرقص والبهجة والانطلاق العفوى التلقائى ، ومن ثم يصبح أكثر حرية وتبدو له خصال أخرى فيزداد كرمه ورغبته فى السخاء على اخوته الآخرين ، ويصبح أكثر استعدادا للتضحية وبذل النفس الى آخره ·

ويرى يوسف ادريس أن هذه التجمعات أو الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث فى حياتنا اليومية فى الأفراح والمآتم والمناسبات الكثيرة التى اصطنعها الجنس البشرى كحجة للتجمع ، بل انه ابتكر أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب اليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل المقاهى والحانات والنوادى · يقول يوسف ادريس :

« هذه كلها لحظات مسرحية ، وأشكال مسرحية كان لابد بمرور الأزمان أن تتطور ويصبح لكل شكل منها تقاليد وتراث ، وقد حدث أن أحدها وهو الصلاة لالهة الاغريق ظلت تتطور الى أن أصبحت اليوم ما نسميه بالمسرح ، الذى كان اغريقيا ثم أصبح أوربيا ومن ثم انتشر الى العالم أجمع ، ولكن ليس معنى هذا وليس معنى انتشاره والاعتراف به عالميا أن كل شعب من الشعوب لم يتطور لديه شكل يؤدى الوظيفة الاجتماعية التى خلقت المسرح الاغريقى » ·

وبالنسبة لجذور المسرح المصرى يعتقد يوسف ادريس أن كل ما يمكن الجزم به هو أن المسرح المصرى الدينى القديم كان مختلفا بالضرورة عن المسرح الاغريقى اختلاف الديانة الاغريقية عن الديانة المصرية ، ، وزيوس الأسطورى عن فرعون الاله الحى المعبود ·

ثم يفرق يوسف ادريس بين عملية الفرجة المسرحية وما يسميه بحالة التمسرح التلقائى ، فيقول أن المسرح ليس المكان أو الاجتماع الذى (تتفرج) فيه على شىء ، فقد ابتكر شعبنا بهذه العملية كلمة « فرجة » أو رؤية أو مشاهدة ، أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من أفراد الحاضرين ، ذلك أن التمثيل كالضحك خاصية بشرية لا يمكن اسقاطها عن الانسان · وفى مصر بالذات اخترعت المحاورة التى يسمونها « القافية » وهى شكل مسرحى بدائى جدا ، وبرغم هذا فرض نفسه على المسرح المصرى المنقول فترة طويلة ·

وليس معنى مشاركة كل انسان فى حالة التمسرح أن يحدث هذا بالتساوى ، فهى مشاركة ذات درجات ولكن لابد من حد أدنى لها ، ولهذا كان دائما يحدث أن ينبغ بعض الأفراد فى ناحية بحيث يبدأ الرقص جماعيا مثلا ثم لا يلبث الحضور أن يكتفوا بالتفرج على فرد أو أفراد منهم وهم يرقصون وذلك حين تصل متعة التفرج حداً أكبر من متعة المشاركة · وكان هذا واضحا فى كل الأشكال المسرحية غير المحددة التى زاولها الشعب المصرى بطول تاريخه دون جرأة على تعريفها أو تحديدها أو تطويرها نظرا للقيود الدينية التى اعتبرت المسرح نوعا من الطقوس الوثنية أو سخرية من مخلوقات الله وصنائعه ·

من هنا ابتكرت العبقرية المصرية القافية وطورت فن النكتة والقائها ، ووضعت فيها كل قدرة الشعب على السخرية وكل طاقته على الايجاز · ويرى يوسف ادريس أن النكتة فن مسرحى أو على الأقل نوع من الحضور المسرحى الذى يقوم فيه الشخص بالقاء أو « تمثيل » موقف واحد متناقض من مواقف

الحياة . ولقد ازدهر هذا الفن لاحتوائه على كل الطاقة الدرامية لشعب محروم من اخراج هذه الطاقة على صور أخرى كما ازدهر فن الزخرفة المصرى الاسلامى حيث حرم على الشعب اظهار طاقته الفنية التشكيلية فى صور الأشخاص .

أما عن بداية المسرح فى العصور الحديثة فيرى يوسف ادريس أن حركة الترجمة النشيطة التى قام بها المهاجرون اللبنانيون لنقل المسرح الفرنسى الى اللغة العربية ، لا تزال تسرى فى حياتنا المسرحية الى اليوم ، ولا يزال الاقتباس والتعريب والتمصير من العمد الرئيسية التى يقوم عليها مسرحنا . ومع ذلك تعتبر هذه الحركة بداية حقيقية لمسرحنا المعاصر يسميها يوسف ادريس بكل ثقة أنها كانت ولادة غير شرعية لذلك المسرح بحيث نشأ مسرحنا كحفيد ملفق للمسرح الفرنسى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، وتطور الأمر من الترجمة الحرفية الى التعريب والاقتباس ، وليس فقط ترجمة واقتباسا للنصوص وانما لمدارس التمثيل وللتقاليد المسرحية والمصطلحات المسرحية .

وظلت الحال على هذا المنوال الى أن أصبحت الحاجة ماسة الى مسرح من نوع جديد بمضمون جديد وأبطال جدد . وهكذا ظهرت مسرحية « الناس اللى تحت » لنعمان عاشور ، و « جمهورية فرحات » و « ملك القطن » ليوسف ادريس ، و « الفراشة » لرشاد رشدى ، و « قهوة الملوك » للطفى الخولى ، و « المحروسة » لسعد الدين وهبه . وكانت هذه المسرحيات بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطور هامة من مراحل المسرح المصرى المعاصر .

لكن يوسف ادريس ــ بصراحته المعهودة ــ يعتقد أن هذه النهضة المسرحية الجديدة لم تكن الا طورا أرقى من أطوار الاقتباس والتأثر فقد جاءت لتضيف دورا جديدا الى بناية من أساسها أوروبية فرنسية معربة ، كل ما فى الأمر أنها ، هذه المرة ، نتيجة تأثرات بمدارس مسرحية أوسع ، منها المسرح التشيكوفى والابسنى والامريكى الحديث . التأليف أكثر تماسكا هنا والشخصيات أكثر مصرية ولكن القالب والموضوع لا يزالان فى حدود القوالب المسرحية الروسية أو الفرنسية أو الامريكية أو الاوروبية بصفة عامة .

هنا يؤكد يوسف ادريس أننا مهما غيرنا وبدلنا وطورنا فى المسرح الاوروبى فستبقى طبيعته أوروبية بعيدة عنا بعد أوروبا عنا ، لا تندمج معنا ولا نندمج معها لان لكل شعب من الشعوب طبيعته الخاصة التى ينتج فنونه استجابة لها . فالفن ــ بصفة عامة ــ ما لم يكن محليا بطبعه فانه يفقد طبعه وطبيعته كفن . والفن الذى نسميه عالميا ليس سوى الفن الاوروبى الذى نسميه عالميا من باب التجاوز نظرا لدرجة انتشاره الكبرى . لكن الخطورة تكمن فى أن هذا المسرح بشكله « العالمى » المزعوم أصبح يهدد المسارح الشعبية الأخرى فى كل بلاد الدنيا الا فى البلاد ذات التقاليد المسرحية الراسخة الخاصة بها كالصين واليابان . ان هذا المسرح هو الذى قضى على

مسرحنا الخاص بنا والذى كان محتما أن يظهر الى الوجود يوما ، وهذا المسرح أيضا لا يمكن أن يحل محل مسرحنا الخاص بنا أو يمنع ظهوره الا اذا كان باستطاعة اللغة الفرنسية أو الانجليزية أن تغنينا عن لغتنا العربية وتقضى عليها وتحل محلها ، فالفن كاللغة جزء لا يتجزأ من طبيعة الشعب وخصائص وجوده ٠

ودعوة يوسف ادريس هذه ليست دعوة للانغلاق والانعزالية عن حضارة العصر ، بل على النقيض من ذلك تماما ، فهو يريد أن نفتح الباب على مصراعيه أمام الكتب والحضارة والثقافة الأوروبية ولكن لا لنتبناها كلية حتى لننسى كياننا الخاص تماما ولكن لنستوعبها وندرسها ونخرج منها بأفكار وثقافة يمكن أن نستعملها لكى ننمى نحن ثقافة شعبنا الخاصة وفنونه بمختلف أنواعها ٠ هذه النقطة ـ فى نظر يوسف ادريس ـ هى حجر الزاوية فى مرحلة انتقالنا هذه ، التى نبنى فيها أنفسنا ، وأى اهمال لهذه القضية يؤدى الى أسوأ العواقب ٠ فلابد من أن نمزج عنصرى الأصالة والمعاصرة مزجا عضويا ، بحيث لا نعزل أنفسنا عن التيارات المسرحية فى العالم ، وعن أدب المسرح وتراثه ، كما أنه لا يمكن أن يستمر هذا التفاعل من جانب واحد بحيث نظل مقلدين وعائشين عالة على شعوب سبقتنا فى الحضارة ٠ بذلك نضمن مسايرتنا للعالم فى أقصى وأحدث درجات تحرره وفى ذات الوقت نضمن عدم الغاء شخصيتنا الخاصة واليأس من فننا وثقافتنا ٠ ومن ثم نستطيع بعين كاشفة وبأفق مفتوح أن نبحث عن الأشكال المسرحية فى حياتنا اذ تلك هى البذور أو اللبنات الأولى أو مادتنا الخام التى منها سنصوغ الجنين ونضع الأساس ٠

ويرى يوسف ادريس أن البذور المسرحية فى حياتنا تتمثل فى مسرح السامر الذى تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا فى الريف والمدن ، والذى يقام فى المناسبات الخاصة سواء أكانت أفراحا أم موالد ٠ والمسرحيات التى يقدمها السامر ليس لها نصوص مكتوبة وانما لها نصوص أو مواضيع متوارثة ، وقبل بداية كل فصل يتفق الممثلون فى همسات سريعة على الخطة العامة أو يعدلون فيها ، هى ليست بالضبط الكوميديا ديلارتى لأن الادوار فى هذا النوع توزع توزيعا عادلا بين الممثلين ، أما فى كوميديا السامر فالأدوار غير موزعة اذ أن هناك دورا رئيسيا واحدا هو دور « فرفور » الذى يشكل المحور الرئيسى الذى تدور حوله الرواية ، وبمواقفه وآرائه وحركاته يضحك الناس ، بحيث يتضح لنا فى النهاية أن الأدوار الاخرى ليست سوى مناسبات « تفرش » لفرفور جمل حواره أو سخريته وليست أدوارا مسرحية بالمعنى المفهوم ٠

ومن الواضح أن يوسف ادريس سعى الى تطبيق هذه النظرية فى مسرحية « الفرافير » ، فالبطل فرفور ـ على حد قول يوسف أدريس ـ مثال صادق للبطل الروائى المصرى ، الحدق ، الذكى ، الساخر ، الحاوى داخل نفسه كل قدرة على الزيبق وكل مواهب حمزة البهلوان ٠ وهو ليس ممثلا بالمعنى الذى نفهمه الآن من كلمة ممثل ، لأنه فى حقيقته أيضا وفى حياته

العادية فرفور · انه ظاهرة اجتماعية موجودة فى كل زمان ومكان ، ظـاهرة تتجسد فى شخصه الذواقة الجرىء الوهاج الصريح صراحة قد تخدش حياء المستحين فى جماعة المتفرجين ، ولسانه يشملهم جميعا ومن أكبـر كبير الى أصغر صغير ، ولا تغضب الجماعة أبدا منه ومن رأيه وانما تتقبله وتسـلم به ، بل وفى معظم الأحيان يعلمها كيف تكون مثـله فرافير على حيـاتها الخاصة وأسرارها التى لا يعرفها أحد سـواها · وبذلك يصـبح الفرفور الضمير الجماعى الساخر الضاحك لها ·

ويؤمن يوسف ادريس ـ بناء على هذا ـ بأن الفرفورية اذن عـلامة واضحة مميزة من علامات التمسرح على هيئة سامر ، لذلك فهى سمة أصيلة من سمات الشخصية المسرحية المصرية · وكانت من القـوة بحيث فرضت نفسـها على كافة الأشكال المسرحية التى وفـدت الى مصر وترعـرعت فى المدن ، مكونة مسارح عماد الدين وروض الفرج ، القـائمة على الروايات المترجمة والمقتبسة والمعربة · وكان مسرح على الكسار مثلا ، نتيجة مباشرة لها ، اذ أن على الكسار لم يكن يمثل طول حياته الا دور فرفور غير تلقائى ، فرفور متعمد ، لا يظهر فى حلقة سامر وانما فى مكان محدد ، دخوله بثمن ، والناس يدفعون الثمن ويؤمونه ليزاولوا حالة التمسرح معه وخاصة عندما كان يوقف أحيانا أحداث مسرحيته ليلقى بنكتة أو ليدخل « قافية » مع أحـد المتفرجين ، أو ينتهز فرصة كلمة تفلت من لسان متفرج طويل اللسـان لينسى الكسار الرواية كلية وينهال بكلماته اللاذعة على المتفرج سىء الحظ ، بل كان أحيانا يضطر ، حين لا يتطوع أحد المتفرجين ببدء مشاكسته الى الاتفـاق مع بعض أصدقائه أو معارفه للقيام بأدوار « المتفرجين » هؤلاء ·

ويستمر يوسـف أدريس فى نظريته المسرحية فيفرق بين الفرفـورية والاراجوزية ، فاذا كان فرفور مزيجا من السخرية والفلسـفة والشيطنة ، وسوق « العبط على الهبالة » مقرونة بالذكاء والقدرة على اضحاك الآخرين والضحك عليهم فى آن واحد ، فالأراجوز هو تطوير للعنصر الساخر الكامن فى فرفور ، تطوير يدفع به الى أن يصبح الناقد الحاد اللاذع ولا شىء سواه · ويعتقد يوسف ادريس أن الأراجوز هو الاب الشرعى لفن المونولوج فى بلادنا ، فقد جاء المونولوج بعد عصور التحضر على الطريقة الاوروبية ليعبر عنـه الاراجوز انما بلغة أكثر « أدبا » وبأسلوب يحل فيه النصح المباشر مكان اللدغ المباشر وتحل فيه الموعظة الحسنة محل العلقة ·

ولعل من أهم سمات نظرية يوسف ادريس المسرحية الفرق بين مفهوم البطل التراجيدى فى مصر أو فى الشرق عامة ومفهومه فى المسرح الاغـريقى وبالتالى الأوروبى · وهذا الفرق يرجع الى الاختلاف التام فى وجهتى نظرنا الى الحياة الانسانية ، فعند الاغريق الانسان ضحية ونضاله نضال ضحية قد خططت لها الآلهـة ورسمت طريق الحياة والمصير ، الانسان بارادته وعقله وشخصيته ليس سـوى أداة تتحقق بهـا ارادة سكان الأوليمب أو سكان السماء ، وعندنا هنا الانسان هو الذى يصنع حياته ومصيره ، ولهذا فهـو مسئول عن اجادة هذا الصنع أو تشويهه ، مسئولية يحاسب عليها حسـابا

عسيرا وينال فى النهاية ما يستحق من ثواب أو عقاب · عندنا هنا الانسان حر أن يختار مسئولية لا حد لها ، بنفس القدر من الحرية تكون المسئولية ، أما لدى الاغريق فليست للانسان ذرة حرية وبالتالى فهو ليس مسئولا ·

بمعنى آخر فان المأســــاة فى المسرح الاغريقى تنشأ خارج الانســـــان والارادة الانسانية وتؤدى الى تغييرات مأساوية فيه وداخله ، بينما المأساة عندنا تنشأ من داخل الانسان نفسه ، من سوء اختياره لحياته أو صـــفاته أو لمثله وتنتهى وقد أفلت الزمام من يده وأصبح لهذه المأساة التى نشـــأت من داخل الانسان نتائج خارج هذا الانســـان تتصل بالنـــاس من حوله أو بمجتمعه · المأساة هناك ميتافيزيقية محضة والمأساة هنا اجتماعية محضة ، المأساة هناك تناقش العلاقة بين الانســـان وخالقه أو المتحكم فى مصـــيره والمأساة هنا تناقش العلاقة بين الانسان وأخيه الانسان وجناية الانســان عـلى الانســان وليس جنـاية القـدر عـلى الانســان ، المأســاة هنــاك غـريبة عن الحياة البشرية مفـروضة عليهـا ، والمأســاة هنا تنبع أســاسا من الحياة البشرية وتسير على نفس خطوطها وبنفس منطقها ·

من هذا المنطلق يؤمن يوسف ادريس أن هنـــاك مسرحا كائنا وموجودا بالفعل ، لكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشـابها ومماثلا للمسرح الاغريقى والأوروبى الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منـواله من أواخـر القرن التاسع عشر الى اليوم · وهذا خطأ كبير ارتكبناه لأن الفن ليس فيه أشكال ومضامين ، ان المضـمون شكل والشكل مضـــمون ، وهذا المضمون لا يمكن أن يصلح له الا هـــذا الشكل بعينه وذاك الشـــكل خلق خصيصا من أجل ذلك المضمون · فلا يكفى لا يجاد مسرحنا المصرى أن نعثر على الموضوع المسرحى المصرى وانما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشـكل المسرحى النابع منه والملائم له والذى يستطيع ابرازه وتقديمه الى أبعد وأوسع مدى· ثم يختم يوسف ادريس نظريته المسرحية بقوله ان :

« ايجاد هذا المسرح واكتشافه وتطويره ليس مهمة على كل أصــدقاء المسرح ومؤلفيه والمهتمين به أن يؤدوها كنوع من الواجب أو مدفوعين بالنعرة القومية أو الوطنية ، انه ليس واجبـا ولا (عياقة) ، انه ضرورة كضرورة أن نعيش ونتحدث ونغنى ونسمع الموسيقى · ضرورة لا يمكن أن يؤديها مجرد الشعور بالواجب أو مجرد الحماس ، فهى ضرورة فنية لابد للتصدى لهـــا من قدرة على خلق الفن وحاسة مرهفة لتمييز الأصيل فيه من المستورد ، لابد من موهبة مسرحية حقيقية · كل المطلوب من نقاد المسرح وأصدقائه أن يخلقوا الجو الملائم للاقدام على هذا العمل ، أن يتبنوا الدعوة الى ايجـــاد المسرح المصرى ، أن تعم حركتنا الفنيـــة والأدبية موجة حمـاس لكل ما هو مصرى وأصيل فى النصوص المسرحية وفى الديكور المسرحى وفى طريقة الاخـــراج المصرية وطريقة التمثيل ، أن تتولد الرغبة المتصلة لتمصير كل هذا أو لايجاد المقابل المصرى له ، لابد أن لنـــا طرقنا الخاصـــة فى التقمص والتشخيص والتمثيل ولابد أن لنا خيالنا الخاص فى تصور بيئـة النص المسرحى ونقلهـا الى حيز الوجود ، لابد أن لنا ذوقنا الخـــاص فى التنكر ، فنحـــن مثلا نكره

الاقنعة ولا نستحب التمثيل بها ، فماذا بالضبط نحبه ونفضله · تلك هى واحدة من عشرات المشاكل التى سوف تثيرها فى أذهان المهتمين موجة المطالبة بالمسرح المصرى » ·

ولسنا هنا بصدد مناقشة نظرية يوسف ادريس المسرحية ، اذ أن المناقشة العملية التطبيقية من خلال مسرحية « الفرافير » وما بعدها ، أكثر تحديدا وواقعية من الدخول فى متاهات الجدل النظرى ، وخاصة أن المادة العلمية والتاريخية فى هذا المجال هزيلة وضئيلة الى حد كبير بحيث يتعذر تأييد الحجة النظرية بالدليل العملى والتاريخى بصفة مستمرة · هذا بالاضافة الى أن تاريخ التراث المسرحى المصرى سيقيم انجازات يوسف ادريس بصفته كاتبا مسرحيا رائدا فى مجاله وليس بصفته ناقدا أو منظرا فى ميدان المذاهب المسرحية ·

وتكمن ريادة يوسف ادريس فى التأصيل القومى للمسرح المصرى والعربى فى أنه كان أول كاتب مسرحى فى العالم العربى يمهد لكل المحاولات والتجارب التى سعت الى البحث عن الأصول القومية للمسرح العربى مثلما فعل مسرح الشوك فى سوريا ، وكما حاول بن طريقى فى المغرب ، وكما حاولت فرقة تحية كاريوكا فى مصر ، وان كانت بأسلوب تجارى ، وبذلك أثمرت تجارب يوسف ادريس عمليا وأثبتت خطأ النقاد العرب الذين نادوا بعدم وجود مسرح حقيقى خارج الاطار الاغريقى التقليدى ·

من هنا كانت القاعدة النقدية التحليلية التى انطلقت منها هذه الدراسة التى ركزت الأضواء على محاولات يوسف ادريس المستمرة فى البحث عن شكل مسرحى جديد ينبع من جدة المضمون واخضاع الحوار الدرامى لمقتضيات الموقف الراهن حتى يستطيع التعبير عنه بالشكل المركب بعيدا عن التقرير المباشر · والغريب أن يوسف ادريس الذى يعد أكثر كتابنا المسرحيين المعاصرين اصرارا على البحث عن المحلية الأصيلة ، شكلا ومضمونا ، نجد أن مسرحياته « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » و « المخططين » و « الجنس الثالث » من أكثر مسرحياتنا قدرة على الخروج الى العالمية ، ذلك أنها تمثل تنويعات درامية وفكرية على مضمونه المفضل والذى يدور حول معنى الوجود الانسانى ، وهو مضمون يتعامل مع وجود الانسان بصرف النظر عن اختلاف الزمان أو المكان · ولا يعيب الفنان الخروج عن حدود نظريته الفكرية أو النقدية اذا وجد ان طاقات عمله الفنى تتخطاها · فليس من المفروض ان يخضع عمله الفنى للمواصفات التى وردت فى نظريته من قبل ، والا تحولت أعماله الفنية الى مجرد تطبيقات جافة قد تقتل انطلاقات الخلق الفنى عنده · ومن المعروف أن النظرية النقدية تأتى دائما فى أعقاب ظهور الأعمال الفنية وانتشارها ، لأنها مجرد استنباط نظرى او استقراء فكرى للملامح الأساسية التى تميز مثل هذه الأعمال الفنية ·

وقد هدفت هذه الدراسة الى محاولة تحليل أعمال يوسف أدريس فى

ضوء الاهتمامات الفنية والفكرية التى تلح عليه دائما كلما وضـع القلم على الورق محـاولا خلق مسرحية جديدة ، فهو لا يخضع أعمـاله المسرحية للأشكال التقليدية المتعارف عليها ، بل يبحث دائمـا عن الجديد فى مجـال الشكل الفنى ، وبحثه هذا ليس من أجل الجدة فقط ولكن من أجل استكشاف آفاق أصيلة للتعبير الفنى · ولا يعيبه أن نظريته فى مسرح السـامر الشعبى مثلا لم تقم على أساس علمى متين ، ذلك أننـا لا نتوقع من الرائد أن يقوم بالاستكشاف والتنظير فى الوقت نفسه ، يكفيه شرف القيام بمهمة الاستكشاف التى تستشرق آفاقا جديدة تزيد من أبعـاد الرؤية الفنية لكتاب الأجيـال التالية · وقد قدم يوسف ادريس من خلال استكشافه الجديد دليلا ملموسـا تمثل فى مسرحية « الفرافير » ·

ويؤمن يوسف ادريس بأنه لا يوجد شكل تقليدى أو جاهز لأى مضمون يطرأ على بال الفنان ، فهو ضد كل ما هو تقليدى فى الفن ، ذلك لأن المضمون هو الذى يفرض الشكل، وليس الشكل مجرد قالب يصب فيه المضمون · بل ان يوسف ادريس يذهب الى أبعد من ذلك ويحـاول تحطيم التقـاليد المسرحية المتعارف عليها منذ أرسطو ، وذلك بتجـاهله العقدة التقليـدية والحبكة المسرحية والخطوط المتوازنة التى تظل هكذا حتى تتشابك عند قمة الأحداث ثم تنحدر بعدها فى خط واحد صوب النهـاية · فلقد حاول يوسـف ادريس تحطيم هذه التقاليد فى مرحلة « الفرافير » وما بعدها ، لكنه لم يجهز عليهـا تماما لأن دور الفنان يتركز فى الانجازات والاضافات الجديدة الى التقاليد الدرامية وليس فى تحطيمها · واذا كان يوسف ادريس قـد حـاول ابتكار أشكال جديدة تنبع من مضامينه فأن محاولته هذه قامت أساسا على مـدى استيعابه وهضـمه لتقاليـد الفـن المسرحى منـذ أرسـطو حتى الآن ، لأن أهمية هذه التقـاليد تكمن فى المحافظة على الشخصية المميزة للفن ذاته وفى تسليح وشحذ موهبته الشخصية لكى يلقى عليها أضواء جـديدة من خلال انجازاته فى هذا المجـال · ولذلك تتميز هذه التقـاليد بالمـرونة الديناميكية التى تطورها وتحركها طبقا للانجازات الجديدة القائمة عليها ·

وقد أثبتت هذه الدراسة أن يوسف ادريس ابن بار لهذه التقاليد برغم العقوق الذى قد يتمثل فى محاولاته المستمرة للتجديد والاغراب والابتعـاد عنها والخروج عليها ، لأن المسرح نشاط انسانى فى جـوهره ولذلك أصبحت تقاليده عالمية وفى مقدور أى كاتب فى أى بلد أن يضيف اليها مادام قادرا على هضمها واستيعابها ·· فاذا كان يوجين أونيل أمريكيا وشكسبير انجليزيا وبرنارد شو ايرلنديا وراسين فرنسـيا وايسكوليس اغريقيـا وبيراند يللو ايطاليا ولوب دى فيجا أسبانيا وبريشت ألمانيـا وابسن نرويجيا وسترندبرج سويديا وتشيكوف روسيا وطاغور هنديا ويوسف ادريس مصريا ، فلا يعنى هذا أن التقاليد تتعـارض وتتناقض باختلاف الجنسيات والقوميـات ، لان الجميع ينتمون الى أسرة واحـدة · بل ان محلية المضمون لا تعد محليـة بالمفهوم الشائع لأن الكاتب لا يقف عند حدود الظاهرات الاجتماعية وانمـا يتوغل فى حقيقة الدافع الانسانى المشكل لهذه الظـاهرات · وفى محاولته الوصول الى هذا الدافع فانه يقف على مشارف العالمية ، وهى الخاصـية

المميزة للتقاليد الدرامية ، لأن الانسان هو الانسان فى كل زمـــان ومكان ، وهذا ما تجلى بصفة خاصة فى مضمون يوسف ادريس الذى يدور حول معنى الوجــود الانسانى · لذلك خصصنا الفصل الثالث فى هذه الدراســة لتحليل قضية معنى الوجود التى تلح دائمـا على تفكير شخصـيات يوسف ادريس وسلوكها ، وهى غالبـا ما تلعب دور العمـود الفقـــرى الـــذى يشـد اليه مختلف عناصر المسرحية ، لأنها ليست مجـرد خط جانبى فى خلفيـــة المواقف بل نغمة أساســـية تقـــوم بدور اللحن القائد لبـــاقى التنويعات والمتتابعــات ·

واذا كان الفصل الأول قد عالج قضية الشكل الفنى فى مسرح يوسف ادريس ، فانه من الطبيعى أن يعالج الفصل الثانى قضية الحـــوار الدرامى بصفته أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقوم عليها بناء المسرحية · فمن خلاله فقط يستطيع المضمون التعبير عن نفســه وتكوين الشكل النـــابع من خصائصه · وان كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية ، فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة · لذلك تتبع الفصـــل الثانى من هذه الدراسة الحوار الدرامى فى مسرحيات يوسف ادريس طبقا لتسلسلها التاريخى مبـــرزا التطورات التى طرأت عليه والى أى مدى نجح أو فشل فى توظيفه فى خدمة المعمـــار الفنى لأعمـاله المسرحية ·

★ ★ ★

الى هنا نستأذن القـــارىء لكى يبدأ رحلتـــه مع مسرحيات يوســف ادريس وله أن يوافق على الاتجـاهات التى شـكلت هـذه الدراســة وله أن يعارضها أيضا ، لأن هدفها هو اثارة القضايا وليس فرض تقنينات نقـــدية معينة لأن دور الناقد لا يتعدى حدود التحليل الموضــوعى الى دور التحكيم الذى لا يقبل الاستئناف ؟

الجــيزة : مايو ١٩٨٠

د · نبيــل راغب



الفصل الأول

الشكل الفنى

يبدوأن قضية الشكل الفنى قد نالت النصيب الاكبر من اهتمام يوسف ادريس عنـدما كتب مسرحياته على التوالى : « ملك القطن » عـام ١٩٥٤ و « جمهـورية فرحات » عام ١٩٥٦ و « اللحظة الحرجة » عام ١٩٥٧ ثم « الفرافير » عام ١٩٦٤ و « المهزلة الأرضية » عام ١٩٦٦ و « المخططين » ١٩٦٩ ، و « الجنس الثـالث » ١٩٧٠ · فهـو لا يلتزم بالأشكال المسرحية التقليدية بل يجنح الى التجريب دائما واضعا فى اعتباره أن المضمون هـو الذى يفرض شكل المسرحية ·· وما دام المضـــمون جديدا كل الجدة على المسرح العربى المعاصر فمن حقه تقديم شكل جديد بنفس الأسلوب حتى ولو تعارض هذا مـع المزاج العـام للجمهور ومع التقاليد التى يؤمن النقـاد بقدسيتها ··

ولا يعنى هـذا أن يوسف ادريس قد ضرب بالشكل التقـليدى عـرض الحائط ·· لأنه لا يزال يستفيد من امكانياته المعروفة بقدر الامكان ·· فهـو يستغل الخطوط المتوازية ويعمل على تجســيدها وبلورتها لكى تبـدأ فى الاحتكاك ثم التشابك عند مرحلة العقدة التى تنحل بعدها وتتحـول الى خط واحد عند النهاية ·· وهو يستفيد أيضا من كل الشخصيات التى يقدمهـا فى مسرحياته ويضعها فى خدمة النص ·· وبذلك تكون الأحداث الصـادرة عنها بمثابة دفعات درامية جديدة فى طريقها تجاه العقدة أو القمـة ·· أى أنه لا يقدم شخصية مسرحية لمجرد اعجابه بها وحبه لهـا والا تحولت الى مجرد بروز لا قيمة له يضعف من الحيوية الدرامية للمسرحية مما يجعـل الأحداث التى تصدر عن الشخصية خارجة عن نطاق الدراما وحتمياتها لانها لا تخضع للخطوط الرئيسية المشكلة للمسرحية ·· بل تشذ عنها وتقوم بدور النشاز الذى يفسد هارمونية الشكل وتناسقه الفنى ··

يلتزم يوسف ادريس بخـط الصراع الرئيسى ولذلك يتجنب الخطـوط الفرعية فى مسرحيته الأولى « ملك القطن » ·· وهى المنحنيات التى تشتت انتباه المتفرج وتقلل من متعته الفنية ·· والمسرحية تحتوى على صراع تدور رحاه بين المزارع المكافح قمحاوى أبو ابراهيم وبين صاحب الأرض الجشـع السنباطى ·· وذلك بسبب الاختلاف حول تقدير أرباح قمحاوى اليسيرة من زراعة الأرض التى يستأجرها من السنباطى ·· ولا يؤخر المؤلف ابراز الخط الرئيسى بل يلقى عليه الضوء بمجرد ظهور قمحـاوى على المسرح حتى يربط المتفرج فورا بما ســوف يدور على المسرح من صراع ·· حتى الموقف الذى سبق ظهور قمحاوى ·· وهو الموقف الذى دار الحوار فيه بين الســنباطى

وزوجته نظيرة ويلعب دور الافتتاحية التى توحى للمتفرج أو القارىء بجوانب الصراع الرئيسى :

السنباطى : أروح فين يا ناس وآجى منين · القطنية قال · الواحد طـول السنة يقول القطن القطن ·· بدلة لسعد فى القطن ·· جـزمة لكمال فى القطن حقن للضغط فى القطن · وآدى القطن ··

نظـيرة : انت بتعمـل مقدمات ·· عمـال تلت وتعجن ليه ·· اسـمع يا سنباطى أنا باقول لك اهه ·· أنى ما ليش دعـوة · تطلع السما (تجذب الياقة الى أعلى) تنزل الأرض (تجذب الياقة الى أسفل) تروح يمـين تروح شمال (تدير رأسـه الى اليمين واليسار) أنى ما ليش دعـوة · والله العظيم الكردان بتاعى ان ما ايجه السنه دى لعامله اللى ما لا يعمل (تخنق عليه) ·

وبعد انتهـاء الحوار بين السـنباطى وزوجتـه نظيرة مبينا تطلعات البورجوازية الصغيرة ، يدخل قمحاوى مرتديا سروالا طويلا يمتد الى ما تحت الركبة بكثير ·· ويمشى على الدوام منحنيا وعلى رأسه عمامة متسخة وكلامه همهمة ·· وحين يراه السنباطى داخـلا ينهمر فى الكتابة والتحـديق فى الدفتر · يمر به قمحاوى وهو لا يزال يتمتم بختام الصلاة ويتجاوزه دون أن ينطق حرفا ، وينحنى على فصـوص القطن المبعـثرة على الأرض ويلتقطها وينظفها ويضعها فى يده :

السنباطى : (بعد أن ظل فترة من الزمـن منحنيا على الدفتر منتظرا أن يحييه قمحاوى بلا فائدة) ياخى قول سلام عليكم · انت داخل على أموات ·

قمحـاوى : (يرفع صوته بختام الصلاة) لا اله الا الله · محمد رسـول الله · أشهد الا اله الا الله محمد رسول الله اللهم ياذا الجلالة والاكرام · آمين ·

(ويرفع كفيه ويلمس بهما على وجهه ويكون القطن لا يزال فى يده ، فيلمس به على وجهه أيضـا · يلتفت الى السـنباطى) السلام عليكم ·

سنباطى : (متجاهلا سلامه) كنت فين ؟

بهذا الاسلوب تبدو معالم الصراع واضحة دون تدخل من الكاتب ·· بل نرى الشخصيات تسلك وتتكلم بما يتفق وطبيعتها التى جبلت عليهـا مما يبلور الصراع الذى يقوم بدور العمود الفقرى للعمل الفنى كله ·· ومن خلال الحوار وتواتر الأحداث تتعقـد مراحل الصراع تسـاعدها فى ذلك الخطوط

الفرعية التى تؤكدها وتعمقها ٠٠ وهنا تتأكد أهمية الصراع الجـــانبى الذى يدور بين السنباطى وزوجته نظيرة :

نظـيرة : انى عايزة الكردان وبس (تخنق عليه) ٠

السنباطى : يا شيخة اعقلى ٠ ابن قمحاوى جوه الكيس بيحشى يسمع يبقى مش كويس ٠٠

نظـيرة : ما ليش دعـوة ٠٠

السنباطى : والبنك اللى له ١٥٠ جنيـــه ؟

نظـيرة : ما ليش دعـوة ٠

السنباطى : والمدارس ؟

نظـيرة : ينحرقوا بجـاز ٠

السنباطى : والأبواب الســبعة اللى مفتوحين على آخـــرهم ٠ بس أوعى تخنقى ٠ ولسه دور قمحاوى راخر ٠ كل المزارعين اتحاسبوا فى أمانة الله الا هو انى عارف دوشته بتاعة كل سنة ٠ كل سنة لازم يبقى يوم حسابه يوم سواد ٠

ولذلك نجد أن جوانب الصراع لا تترك للشخصيات فرصة الهروب من الاحتكاك أو التراجع عنه ٠٠ بل تلعب الحتمية الدرامية دورها ٠ وعلى هذا الأساس نجد أن النغمة المعارضـــة تدفـع قمحـــاوى الى الصراع الرئيسى مع السنباطى من خلال الصراع الجانبى مع زوجته هو الآخر ٠ نجدها غـــادية رائحة على المسرح باستمرار تملأ القفة وتفرغها قطنا ٠ طويلة جدا ورفيعـة جدا وسمراء جافة كعود القطن الجـــاف ٠٠ كلامهـــا دائما زعيق كصراخ العرســـة :

أم محمد : والمصحف الشريف أن ما عرشـت الدار الســـنة دى ٠ لانى سايباها لك وماشية ٠٠

ثم يتأكد ذلك الصراع الجانبى من خلال ابن قمحاوى :

محمـــد : (من داخل الكيس) وانى يا با عاوز اتجوز ٠

ولا شك ان الجوانب المتفرعة عن الخط الرئيسى تقوم على أساس طبقى من الصراع اذ ان محمد ابن قمحاوى يقع فى حب ســـعاد ابنة الســنباطى لطموح فى نفسه ليربط نفسه بمركز أبيها ولكى يحطم الهالة التى تحيط بهذا المركز ٠٠ ولا غرو أن الصراع الجانبى صراع طبقى أيضـــا لأن خط الصراع الرئيسى بين قمحاوى والسنباطى هو فى حقيقة أمره صراع بين طبقة الملاك الجشعين وطبقة المســـتأجرين المكافحين ٠٠ والشكل الفنى العام للمسرحية يتشكل طبقا لمحصلة الشد والجذب بين قطبى هذا الصراع ٠٠

وهناك تنويعة أخرى متفرعة من خط الصراع الاساسى لكى تجسده وتبلور امكانياته ‥ هذه التنويعة نجدها بين طفلى السنباطى وقمحاوى ‥ وكلاهما طفل يلعب مع الآخر ٠ فى أثناء اللعب يصر سعد ابن السنباطى على أن يصبح القاطرة ، ويصبح عوض ابن قمحاوى السبنسة طول وقت اللعب ٠ وعندما يحاول عوض تغيير الوضع يعارضه سعد بل ويسبه ويسب أباه أيضا ‥ وعندما يتعاركان يساند السنباطى ابنه ويؤكد حقه فى سب عوض وأبيه ‥ ولكن عوض يثور ويحاول اثبات حقه وحق أبيه فى المساواة التامة بجميع الناس وذلك من خلال منطق الطفولة ‥

السنباطى : امشى جاك وجع فى بطنك ٠ امشى

عوض : تعالى ننده ابويا يا سعد

سعد : لأ

عوض : هاودنى

سعد : اللأ

السنباطى : انت بتقول له يا سعد حاف يا وله ٠ قول له يا سى سعد يا وله ٠ امشى يا كلب ٠

عوض : (لسعد) طيب حا أعمل قطر (يقلد صوت القطار) تش تش (ويجرى خارجا) ‥

سعد : طيب خلينى أنا الراس (يجرى وراءه) أنا الراس وانت السبنسة ٠ امسك فى ديلى وخليك السبنسة ‥

ولا يترك المؤلف هذه التنويعة الا بعد أن يستفيد منها استفادة المؤلف الموسيقى الذى يستغل الجملة الموسيقية الجانبية بأن يظهرها ويبرزها مع الخط الاساسى كلما احتاج الى تأكيده ‥ وبذلك تظهر وتختفى طبقا لاحتياجات المسرحية حتى تؤدى وظيفتها وتختفى بعد ذلك كلية لتترك المجال مفتوحا وواضحا لخط الصراع الرئيسى ليترك آثاره فى ذهن المتفرج ووجدانه ‥ وعلى هذا الاساس تعود هذه التنويعة الجانبية الى الظهور بعد ذلك عندما يحتدم الصراع بين السنباطى وقمحاوى :

(يدخل ابن السنباطى سعد وابن قمحاوى عوض وهما على هيئة قطار ٠ سعد هو الرأس ٠ وعوض ممسك ذيله) ٠

عوض : أنت طول السكة عامل راس وأنى سبنسة ٠ خلينى اعمل انى راس شوية ٠

سعد : اللأ

عوض : والله ان ما خليتنى مانى عنت لاعب وياك ٠

سـعد : لا · حاتلعب ورجلك على رقبتك ·

عوض : والله مانى عنت لاعب الا اذا عملت الراس

سـعد : تبقى جبـان ·

عوض : انت اللى جبان · طـول السكة عاملنى سبنسة ومش عايزنى اعمل راس ابدا ، هى فوضى ·

سـعد : والله ان ما رضيت تبقى سبنسة الا شاتمك ·

عوض : والله مانى لاعب الا لما اعمل راس ·

سـعد : العب يا ابن الكلب ·

عوض : لا · الا أبويا · والله العظيم ان ما سكت لأوريك ··

سـعد : حاتعمل ايه يعنى · طب هه · يلعن أبوك ·

عوض : شاهدين · شاهدين · طيب يلعن ·· يلعن ابوك انت ··

ثم تعلو التنويعة وتتشـابك مع الخط الرئيسى وتدخل ضـمن النسيج العام والمشكل للشكل الفنى للمسرحية وبذلك لا تظل شاردة عن الخط الرئيسى تؤكده من بعيد بل تندمج معه وتساعد الحدث الدرامى على أن يندفع فى خطه المرسوم له داخل كيان المسرحية حتى يصل الى العقدة ·· وهنـا يبرز دور التنويعة العضوى وارتباطها بشرايين المسرحية وخلاياها :

سـنباطى : آدى الحكاية يا سـيدى (يلتفت فجأة ويقوم واقفا) يلعن أبوه ازاى يا ولد · ازاى تشتمه يا وله ·

عوض : ما هو · ما هو هو اللى شتمنى الأول ·

سـنباطى : ولما يشتمك يا صرصور تشتمه ؟ ·

عوض : امال يقولى يلعن ابوك ازاى · هو ابوه احسن من ابويا ·

سـنباطى : هو ابوه مين يا وله · انت عارف أبوه مين ·

عوض : ايوه عارف · ابن السنباطى افندى ·

سـنباطى : مين السنباطى ده يا وله ·

عوض : انى عارف · انى ما فيش حد احسن من ابويا اللى يلعن ابويا العن ابوه ··

سـنباطى : امشى داهيـة تلعن ابوك قليـل الأدب ما تربتش · امشى انجر روح العب بعيد · تعالى يا سعد · انى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول ، دول كلهم قمـل وبراغيت ، ويعلموك القباحة وقلة الأدب امشى يا واد يا صرصور انت ·

ثم يؤكد الكاتب حتمية المساواة عندما يفرضها منطق الطفولة ·· يبتعد عوض وسعد عن بعضهما بعض الوقت ثم يساهيان الجماعة ويعـودان الى اللعب بعد حين · ولكن التنويعة تعلو مرة أخرى وتزداد اندماجا مع الخط الاساسى عندما يحتد قمحاوى على سنباطى :

قمحاوى : جرى ايه يا راجل · دول عيـال بيلعبوا مع بعض · هـو ده يصح · تقل عقلك وقيمتك (ثم يزعق) هو ده يصح ·

وبذلك نجد ثلاث تنويعـات على خط الصراع الرئيسى تبرز جوانبـه الثلاثة ·· على مستويات عدة ·· على مستوى الطفولة بين عوض وسـعد ، ثم على مستوى الشباب بين محمد وسعاد ابنة السنباطى المتفجرة الحيـوية والتى تود ترك بيت أبيها باسرع ما يمكن وبأية طريقة ·· وتحلم بالزواج من رجل طويل قوى ولا تهتم بشروط أبيها فى تزويجها من « أفنـدى » ·· بل تتمنى أن يتقدم الى الزواج منها ذكر بمعنى الكلمة ·· وهى الصـفات التى تتوافـر فى محمد ابن قمحاوى الشاب الطموح المغازل الخفيف الظل الذى يصمم على الزواج من سعاد برغم ارادة ابيها ثم يهدد بقتل السنباطى اذا وقف عقبـة فى سبيل هذا الزواج ·· ثم يسحب هذا التهديد عنـدما يسمع السـنباطى بعضا من هذا التهديد ··

ثم المستوى الثالث الذى يمثل التنويعة الاخيرة ونجـده مركزا فى كل من زوجتى السنباطى وقمحاوى ·· نجد نظيرة زوجة السنباطى تدفعـه الى الاستغلال والجشع فى الربح حتى يشترى لها كردانا بينما تقـاوم أم محمد زوجة قمحاوى الربح التافه الذى يقدره السنباطى لزوجها والذى لن يمكنها من تحقيق مطلبها المتواضع فى تعريش الدار ··

وبعد ذلك يعود الخط الاساسى الى الظهور والقيام بدور العمود الفقرى لجسم المسرحية كله مبلورا لجوانب الشكل الفنى لهـا ·· ويتضح الفـرق الشاسع بين تطلعات سنباطى ومطالب قمحاوى ·· الأول يريد أن يضـمن لأولاده كل حقوقهم بما فيها الملبس والتعليم والآخر يكافح فى سبيل توفـير مجرد لقمة العيش لهم ·

سـنباطى : وبعدين ايه يا شيخ (ثم مستأنفا الحساب) يا قمحاوى أحمـد ربنا يا أخى قول الحمد لله · هى مصاريفك قد مصاريفى دا أنا بارمى فى بحر · يا اخى ولادى عايزين يتعلموا ·

قمحاوى : وأنى ولادى يا ناس عـايزين ياكلوا ·· عـايزين ناكل بس يا خلق · وحياة النعمة دى عايزين ناكل ·

سـنباطى : يا اخى اتلهى · ما انت بتاكل أهه · هو فيه حـد بيموت من الجـوع ·

قمحاوى : ما حدش بيموت من الجوع يا افندى · بس فيه ناس بتمـــوت من كتر النعمـــة · كتر النعمة بيخلى النـــاس تكفر وتتجبر يا سنباطى افنـــدى ·

وهكذا يبدو خط الصراع الاســاسى بين سنباطى وقمحـــاوى واضحا وعميقا بعد التنويعات التى سبقته ·· ولكن الغريب فى هذه التنويعات أنهـا لم تؤثر على سير الخط الأساسى ·· بل سار فى طريقه المرســـوم له داخل الشكل العام للمسرحية ولذلك اقتصر دور تلك التنويعـــات على ابراز جوانب هذا الخط وتجسيدها دون التأثير فى خط سيره ·· اذ بعد كل التنويعـــات التى تمثل ضغطا هائلا على قمحاوى مما يجعل الرجوع عنه مستحيلا تحدث حادثة تعيد الخط الاساسى الى مجـراه الذى بدأ به أول المسرحية ·· تشب النار فى قطن المالك الذى اشتراه من قمحاوى بثمن بخس ، فيندفع قمحاوى — بلا تفكير — لمحاولة انقاذ القطن ·· وعندما يلكز الحاج شوادفى قمحـاوى فى جنبه ويقول بصوت منخفض :

الحـاج : ما كنت تسيبه ينحرق ·· متحمس على ايه · انت نابك منـه حاجة · ما كنت تسيبه يتحرق ·

قمحاوى : (بزعيق هائل) اسيبه ازاى يا حاج · اســـيبه ينحرق ازاى يا ناس لو كنت انت اللى زرعتـــه ما كنتش تقـول كده · ده عرقى · ده شقايا · دا حته منى · اسيبه ينحرق ازاى ··

أى أن حادث الحريق قد أعاد الأحوال التى بدأت عندها المسرحية الى أصلها ·· مما جعل الدكتور على الراعى فى مقدمته للمسرحية يقول :

« غير أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف ادريس فى هـــذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط ، فنحن مثلا نجـــد أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسد بقوة وصلابة فى الاصرار العنيد من كل من الطرفين على موقفه ، ان هذه القوة وتلك الصلابة بلغت حدا أصبح معه عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه شيئا أشبه بالانهيار ، أو التجاوز المفـاجىء لقمـة الذروة ، منه بالتطور الطبيعى للشخصية ·

وقد سعى المؤلف الى محاولة تلافى هذا الاحساس بالانهيار ، فلجأ الى مفاجأة مسرحية ، هى احتراق القطن ، ليخفف من وقـــع الانهيار ، وليدعم موقف قمحاوى ، ويعطيه الفرصة لكى يؤكد اصراره على ملكية هذا القطن ، وكل الأقطان التى ستنتجها الارض فى قابل الايام ·

غير ان هذه المحاولة لا تنجح كثـــيرا فى تحقيق هذا الهـدف وبعض السبب فى هذا هو ضيق المدى أمام المؤلف وغنى المادة التى يريد تقديمها ·

وهذا موقف لا يحله الا أن تستمر المسرحية فصولا أخرى يستطيع فيها الصراع الوحشى الذى نشب بين المالك والمستأجر أن يتطور خطوة فخطوة نحو

الحل الذى اختاره المؤلف له وهو تنازل قمحاوى عن أرباحه الحقيقية ، وأمله فى أن يأتى يوم يرضى فيه الكل ٠

ولو أن يوسف أدريس جعل من هذه المسرحية ذات الفصل الواحد مسرحية كاملة ، لاستطاع أن يطور جانبا آخر من جوانب المسرحية اضطر أضطرارا الى اغفاله ، فبدأ كالخيوط المدلاة من قطعة من النسيج لم يدخلها النساج فى لحمة عمله ٠ فأصبحت تحمل لنا كل الأحاسيس التى نجدها لدى مرأى عمل جميل ناقص » ٠

ولكن اذا اتفقنا مع الدكتور على الراعى فى أن الصورة الاجتماعية التى يقدمها يوسف ادريس فى هذه المسرحية أغنى بكثير من أن يحتويها فصل واحد فقط فاننا نجبر يوسف ادريس على ان يعتنى بالمجتمع على حساب الدراما أو بالمضمون على حساب الشكل ٠٠ لأن مضمون الصراع لا يحتمل الا الشكل الذى صبه فيه المؤلف والا تفرع تفريعات تشتت من التركيز الدرامى وتفصيل الشكل الفنى بنتوءات تفسد من جماله العام وتقلل من حيويته ٠٠

أما عن رأى الدكتور على الراعى فى أن الصراع بين المالك والمزارع قد جسد بقوة وصلابة فى الاصرار العنيد فى كل من الطرفين على موقفه ، وبلغ الحد الذى يصبح عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه انهياراً فنحن نتفق معه فى هذا لأن النهاية جاءت كجسم غريب على خلايا المسرحية ، هنا نشعر أن جسد المسرحية يكاد يلفظ النهاية لأن نسيجها يختلف عن النسيج العام وليس الحتمية الممتدة له ٠٠ ولذلك كانت النهاية بمثابة طريق مسدود وقف فى وجه الخط الأساسى للصراع وقطعه دون تمهيد من داخل حنايا المسرحية وشرايينها ٠٠

ومع هذا لا نستطيع أن نفرض على المؤلف أن يمد مسرحيته فصولا أخرى لأن المضمون الذى اختاره هو الذى يحدد الشكل العام ٠٠ ولكن المفروض على المؤلف أن يستغل مضمونه مهما كان ضيق المدى الذى يتفاعل داخله للايحاء بمقدمات النهاية بين الخطوط الممتدة على طول مساحة المسرحية منذ مطالع الصراع التى بدأت عند نهاية عرض الموقف فى افتتاحية المسرحية ٠٠ وبهذا الاسلوب وحده تبدو النهاية طبيعية ولا نرى فى عدول قمحاوى المؤقت عن موقفه انهيار أو تجاوزا مفاجئا لقمة الذروة ٠٠ ولكن المستويات الثلاثة التى قدمت جوانب الصراع والمركزة فى الخطوط التى نشأت بين قمحاوى وزوجته التى تريد تعريش دارها وابنه محمد الذى يريد الزواج من سعاد ابنة السنباطى وابنه الصغير عوض الذى يرفض اهانة سعد ابن السنباطى له ٠٠ قد ضغطت على موقف قمحاوى تجاه السنباطى وجعلت التراجع عنه مستحيلا ٠٠ ولذلك لم يقنعنا حادث الحريق فى تأكيد ملكية قمحاوى للقطن الذى سرق منه ، وأمله فى أن يملك القطن الذى ستخرجه الارض فى المستقبل ٠٠ لأنه لم تكن له مقدمات توحى به وتؤكده حتى لا يفاجأ المتفرج بهذا الحادث بدون مبرر درامى ٠

ورغم اننا لا نجد تمهيدا لتلك النهاية فانها لا تستبعد بالنسبة لفلاح مثل قمحاوى عندما يجد ثمرة مجهوده تحترق .. ولا غرو أن يندفع بلا تفكير لانقاذ القطن .. برغم انه فقد الأمل فى اصلاح الاحوال .. وهو ليس كما يقول الدكتور على الراعى فى مقدمته للمسرحية عن أن قمحاوى يؤكد أمله فى أن يتغير هذا الوضع يوما ما ، لصالح صغار الزراع يقول :

ـ معلهش .. لازم حاييجى يوم يرضى الكل .

لأن الذى قال هذا الكلام ابنه محمد وليس قمحاوى .. وكان رد قمحاوى على ابنه :

ـ اخرس انت اسكت . يرضى الكل قال . هو فين اليوم ده . هو فين

اليوم اللى يرضى الكل ده . احيينى أنى النهاردة وموتنى بكره . الدار عايزة تتعرش . احيينى النهاردة وموتنى بكره .

وتشاؤم قمحاوى هذا سبب آخر يؤكد لنا عدم حتمية النهاية بل حتى مجرد امكانها .. لأن فقدان الامل فى مجىء يوم يرضى فيه الكل لابد ان يدفعه الى ترك القطن يحترق .. حيث أنه فقد كل دافع ذاتى الى القيام بمثل هذا العمل .. ولو أن قمحاوى قال : « معلهش .. لازم حاييجى يوم يرضى الكل » كما يؤكد الدكتور على الراعى فى مقدمته لكان هذا سببا وجيها لقمحاوى لانقاذ القطن وتحمل الأحوال السيئة لحين مجىء هذا اليوم .. ولكن الذى قال هذه الجملة هو ابنه محمد وكان رد قمحاوى عليه مليئا باليأس والاهتمام البالغ بشئون الحياة اليومية ، وعدم الالتفات المطلق الى الأحوال التى سيكون عليها المستقبل ..

ولكن اذا اخذنا القطن على أنه معادل مجسم لحياة قمحاوى نفسها .. لوضحت لنا حتمية انقاذه له لكى تستمر حياته بالتالى .. وخاصة اذا القى المؤلف الضوء على الخط الذى يمثله ابن سنباطى والذى تسبب فى الحريق بسبب تدخينه السجائر خلسة بعيدا عن أبيه .. ولكن يوسف ادريس أهمل هذا الخط كلية ولم يعتن به مما أحدث ثغرة فى الشكل الفنى بين العقدة والنهاية أدت الى ذلك الاحساس بانقطاع الخط الدرامى الاساسى فجأة .. لأن المتفرج لم يمهد له نفسيا حتى لا يشعر بافتعال النهاية .

والآن نعود الى دراسة الشخصيات ومدى فاعليتها فى ابراز الاطار العام للشكل الفنى للمسرحية .. فنجد السنباطى وهو مالك فى الخمسين من عمره يملك حوالى عشرين فدانا أو أكثر قليلا .. ووجهه أحمر يدل على النعمة التى ينهل منها على حساب المستأجرين البؤساء من أمثال قمحاوى أبو ابراهيم .. ورغم أن السنباطى يمثل طبقة الملاك عموما فى جشعهم وأنانيتهم التى يحتمها نظام الاقطاع فانه يملك من الخصائص والملامح الذاتية ما يجعل شخصيته مستقلة استقلالا منفردا لها حياتها الخاصة وطموحها الشخصى وتطلعاتها الذاتية التى توحى بها تطلعات طبقتها الاجتماعية عموما .. وقد

ربط يوسف ادريس نفسه بالشخصية ولم يحاول أن يهتم كثيرا بطبقتها قـدر اهتمامه بها ‥ ورغم أنه اضاف الكثير من صفات طبقة الملاك من انتهـازية واستغلال وجشع الى السنباطى فان هذه الصفات قد تبلورت فى السـنباطى بما يتفق والشكل العام للمسرحية بصرف النظر عن ملامح طبقة الملاك كدراسة اجتماعية ‥ ومن هنـا لم تخرج شخصية السـنباطى عن اطار المسرحية وبالتالى لا يمكن دراستها وتحليلها منفصلة عن الكيان الدرامى لها ٠ وهذا هو دور الفنان الحـق فى أن يخترق العام الى الخـاص لا أن يخرج من الخاص الى العام ‥ والا ترك مهمة الفنان التى تتركز فى التجسيد والايحاء الى وظيفة الناقد التى تقوم على التجريد والتقرير ‥

أما شخصيات عائلة السنباطى فلا تكاد تخرج عن نطاق ابراز الملامح العامة والخاصة فى شخصية السنباطى نفسـه ‥ لأنه يمثل قطب الصراع المضاد والمقاوم لقمحاوى ولهذا يعمد الكاتب لتجسـيد قطب الصراع الأول من خلال أفراد عائلته ‥ فنجد زوجته نظيرة أمرأة ضخمة جدا فى الأربعين من عمرها ‥ تتحكم تحكما مطلقا فى زوجها وتسيطر على تصرفاته وسلوكه ‥ وهى لذلك تمثل الجانب المستبد فى شخصيته وهو الجانب الذى يبرز كلمـا عامل مستأجرا من أمثال قمحاوى ٠ كما وجدنا فى موقفها عنـدما كانت تقيس جلباب ابنه كمال على سنباطى أبيـه لأن كمال كان نائما ولم ترد أن توقظـه ٠

ورغم أن شخصية نظيرة تمثل الجانب المستبد فى شخصية السـنباطى زوجها فى معاملته للمستأجرين ، فانها تنبض أمامنا بالحياة على المنصـة كشخصية مستقلة لها حياتها الخاصة وكيانها الذاتى من خلال الشكل الفنى للمسرحية ٠

أما سعاد ابنتهما فهى شابة تبلغ من العمر تسعة عشر عاما ، متفجرة الحيوية وطافحة بالأنوثة ‥ وهى تمثل الجانب المستغل فى شخصية أبيهـا وتلقى بشباكها على محمد ابن قمحاوى وذلك باستعراض حيل الانوثة حتى ترضى غريزة الأنثى داخل جسدها وتحقق حلمها بأن يتزوجها رجـل طويل كعرق الخشب ، معتدل القوام ، قوى التركيب ، ولا تبالى بأمل أبيها فى أن يكون زوجهـا المقبـل « افنـدى » مادام يملك من المؤهـلات ما يرضى الانثى ‥ وهى لذلك تستغل محمد ابن قمحاوى فى محـاولة لتحقيق هـذه الأهداف التى ترمى اليها ‥ ولناخذ مثلا يـدل على استغلالها الدفين الذى يدفعها الى لفت نظر محمد ابن قمحاوى :

محمد : امال انت عايزة ايه ٠

سعاد : انى عايزة انزاح من البيت ده ‥

محمد : آخدك طوالى بس ارضى ٠

سعاد : ابويا عايز اللى يا خدنى من هنا ٠ يا يكون افندى ٠ يا صاحب طـين ٠

محمد : امال انت عايزه اللى ياخدك مين ··

سعاد : أى واحد · بس عايزه اطلع من هنا ·

محمد : يعنى انى ما انفعش ·

سعاد : انى عايزة اللى ياخدنى يكون طول العرق اللى فى الصـــالة وتخنه وسرح زيه ·

محمد : وانا ما انفعش ·

سعاد : انت طول العرق ؟

محمد : انى طوله وطوله وأطول منه كمان ·

سعاد : تبقى · تنفع ·

ولكن يوسف ادريس لم يبرر فنيا ثورة سعاد على أبيها ولماذا تريد أن تغادر المنزل بأى ثمن ·· هل لتقتيره أم استبداده أم ···· الخ ؟ كان من الممكن أن يستفيد من هذه الثورة فى القاء المزيد من الاضواء على شخصية السنباطى ·· ولكن المؤلف ترك هذا الخيط مدلى من نسيج المسرحية لم يدمجه أو يضع له لمحة أخيرة أو عمقا جـديدا يفيد الشكل الفنى للمسرحية ·· وقـد يقول بعض النقاد انه نظرا لضيق المدى أمام كاتب المسرحية ذات الفصـــل الواحد لا يمكن وضع لمســة أخــيرة لكل خيط والا أصيبت بأورام تشـتت كيانها الدرامى ·· ومع هذا نقـــول أن المفروض على الكاتب أن يخضـــع مضمونه للشكل الفنى وان يكيف الشكل طبقا لحتميات المضــمون ومنطقه الفنى ·· وبذلك لا يتبقى عذر له ··

ولا شك أن شخصية سعاد قد ألقت مزيدا من الاضواء على الجـانب المستغل فى شخصية أبيها السنباطى وهو الجانب الذى يهـرع الى الحيـل والطرق الملتوية والأساليب غير المباشرة اذا وجد انها الاسلوب الســليم فى الحصول على أقصى ما يستطيع ··

أما الشخصية الثالثة فى أسرة السنباطى فهى شخصية مصطفى كمال الابن الاكبر وسنه اثنان وعشرون عاما وفى التوجيهية ·· وهو شـاب كبير الحجم و « ملظلظ » ·· وهو يلقى ضوءا على شخصية السنباطى من جهـة تمسحه بالأتراك ويبلور الشبع الزائد الذى تعيش فيه طبقة الملاك :

ســنباطى : وده على اسم مصطفى كمال اتاتورك · قورته شبهه تمام · سلم يا كمال سلم على عمك · اسم الله عليه فى تجهيزى (ثم لكمال هامسا) انى مش قلتلك ما تمشيش حافى ··

ولكن أهمية شخصية كمال تكمن فى استغلال الكاتب لها حينما يضـــع النهاية للمسرحية كلها عن طريقها ·· فكمال هو الذى سيتسبب فى الحريق الذى سيشتعل فى القطن ويدفع قمحاوى الى أن يتراجع عن موقفه الصلب مع

سنباطى وذلك عندما يتوارى فى مخزن القطن ليدخن سيجارة بعيـــدا عن الانظار فتمسك النار فى القطن وتضع حدا مفاجئا لخطوط المسرحية ‥ وهى النهاية التى لم نجد لها مقدمات فى نسيجها ‥ وكان من الممكن اســتغلال شخصية كمال فى ابراز طبيعة النهاية وحتميتها ‥

أما الشخصية الأخيرة فهى شخصية سعد زغلول الابن الاصغر وعمره تسع سنوات ويمثل الجانب المتمسك بالفوارق الطبقية الشاسعة الى أقصى الحدود فى شخصية أبيه سنباطى ‥ فهـو يصر فى لعبـــه مع عوض ابن قمحاوى المستأجر ان يقوم هو بدور القاطرة ، ويصبح عوض السبنسة طول وقت اللعب ، فلما يثور عوض يسبه ســـعد ، فيحتج عوض ويتعاركان ولكن السنباطى يساند ابنه برغم أنف المساواة الانسانية التى يؤمن بهـــا الطفل عوض ‥ وفى موقف آخر :

السنباطى : تعالى يا سعد ٠ تعالى سلم على عمك يا وله ‥

(يأتى سعد الذى كان يلعب فى هذه الأثناء مع عوض ٠ يأتى عوض معه يريد أن يسلم هو الآخر) (السنباطى لعوض) ‥ قلت لك امشى يا واد انت بعيد ٠ ياالله ٠ امشى روح العب بعيد قدم يا سعد سلم ٠ قدم سلم ٠

ورغم ان شخصيات أسرة السنباطى تمثل هذه الجـوانب المختلفة فى شخصية السنباطى نفسه ، فانها تحيا حياتها الخاصة داخـــل الشكل الفنى للمسرحية ‥ ومن هنـا كان دورها الفعـــال فى تطوير الاحداث ودفعهـــا الى الذروة ‥

أما قطب الشد الآخر فى المسرحية فيمثله قمحاوى وأسرته ‥ ولقـد اتبع يوسف ادريس نفس التكنيك الدرامى الذى اتبعـــه مع الســــنباطى وأسرته ‥ نجد قمحاوى رجلا عجوزا يناهز الستين ‥ يستأجر بعض الفدادين فى أرض السنباطى ‥ وهو يستميت فى الدفـــاع عن حقوقه التى يغتصبها منه السنباطى ولكنه لا ينجح فى الحصول عليها بسبب العيوب الســـائدة فى المجتمع الاقطاعى وبسبب الأخطاء أو نقاط الضعف التى تكمن فى تكوينه النفسى والاجتماعى ‥ فالمجتمع لا يساعده على حفظ حقوقه والقــــانون لا يحميه بل يتركه عرضة لكل أهواء المالك وجشعه ‥ وهــو فى نفس الوقت جاهل لا يعرف حتى القـــــراءة أو الكتــــابة وبالتالى لا يستطيع القيـــام بحســـاباته ‥

وان كانت هذه الصفات هى التى نجدها فى معظم المســتأجرين ، فان هذا لا يعنى أن قمحاوى هذا مجرد نمط مسطح ووسيلة مجردة لتركيز بؤس طبقته ‥ ولكننا نجد فى شخصيته من الصفات الخاصة والملامح الذاتية ما يمنحه القدرة على الحياة الخاصة به كانسان متفرد وفرد متميز ‥ فالكاتب يستعمل معه أسلوب اللمسات الدرامية الحادة التى تؤكد ثورته على أوضاع الاقطاع دون تقرير صريح منه بذلك وعلى هذا لا يتحول قمحاوى الى نمط أى

مستاجر ولكنه يصبح قمحاوى أبو ابراهيم المستاجر الذى يتحدى بوسائله البسيطة وطرقه الساذجة المالك سنباطى ٠

ويلجأ يوسف ادريس الى التعبير عن ثورة قمحاوى ضد سنباطى بأسلوب درامى شكلته الضغوط الاقتصادية والظروف الاجتماعية والملابسات النفسية التى تحيط بحياة قمحاوى وتكوينه :

قمحاوى : (يظهر على وجهه الوجوم الشديد ـ ثم لابنه داخل الكيس) ما ثدك يا واد الكيس كويس ٠ دك يا واد الحتة الطرية دى خلينا نخلص ٠ دك يا واد ٠ دك يا واد ٠ يانى يا اللى عايز تتجوز ٠ دك ٠

سنباطى : انت موش سامع والا ايه يا قمحاوى ٠

قمحاوى : دك يا جحش بكعبك ٠

سنباطى : قمحاوى

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم)

سنباطى : ما انتاش سامع ٠

قمحاوى : سامع ايه يا افندى ٠

سنباطى : الحساب ٠

قمحاوى : حساب ايه ؟

سنباطى : حساب القطن ٠

قمحاوى : قطن ايه (يلتفت الى الكيس) يا واد هنا هه ٠ انت انطرشت ؟

سنباطى : قطن ايه ٠ حسابك يا اخى ٠ باقى لك خمسة جنيه وأربعين قرش ٠

قمحاوى : (يغمض عينيه ويواجه السنباطى) بتوع ايه ؟

سنباطى : اللى باقى لك من القطن ٠

قمحاوى : يفتح الله ٠

وكأننا بقمحاوى يتمنى ان تندك الدنيا فوق رأس المجتمع الظالم الذى أتاح الفرصة لأمثال سنباطى أن يتحكموا فى مقدراته ٠٠ وهكذا يترك يوسف ادريس التقرير الذى يقع فيه الكثير من كتاب المسرح ويلجأ الى التلميح الدرامى الذى يوحى ولا يقرر مما يجعل العمل الفنى ينبض بالحياة ويتميز بشكله الفنى الخاص به ٠

أما باقى شخصيات أسرة قمحاوى فتلعب نفس الدور الذى لعبته شخصيات أسرة سنباطى ، كلها ملامح تؤكد الجوانب المختلفة فى شخصيته

ومع ذلك فهى تتعدى دور الملامح الى الظهور فى ثوب الشخصيات المستقلة التى تستمد حياتها الذاتية من الكيان العام للمسرحية ٠٠

أولى هذه الشخصيات أم محمد زوجة قمحاوى ٠٠ التى تمثل الجانب الذى يطالب بأدنى حد فى المعيشة فى شخصية قمحاوى ٠٠ وعندما تعلم أن ابنها محمد يطمح الى الزواج من سعاد ابنة سنباطى ، تنبهه الى حقيقة موقعه الاجتماعى وطبقته التى لا تستطيع أن ترتبط يوما من الايام بطبقتها لأن التقاليد والعرف والعادات والفوارق الاقتصادية والاجتماعية قد وضعت حواجز وحدودا تمنع أمثال محمد من الوصول الى من هن من أمثال سعاد :

أم محمد : أيه الحدوته دى يا وله ٠ انت مالك ومالها ٠ احنا قد بنت السنباطى ٠ انت انهبلت فى عقلك يا وله ٠ ودى تستعناك تشيل شبشبها ٠

محمد : اسكتى يا ولية بلا دوشه فاضية ٠ ايه يعنى بنت السنباطى ٠ امال لو عرفتى اللى فيها ٠

أم محمد : فيها ايه يا اللى خالك حسن أبو جمعة الاهبل ٠

محمد : أصل ابنك ولد يا مره ٠ والنبى دى لو أعوز تلف ورايا الدنيا ٠٠

أم محمد : على أيه ٠ من قلة الندى ٠

محمد : هوانى موش راجل زى بقيت الرجالة ٠٠

أم محمد : هى يا واد الحكاية حكاية رجالة ٠ انت فلاح وهى ست ٠

وهكذا نجد اصداء من برنارد شو الذى يقول ان الحل الوحيد لخلق مجتمع صحى هو ازالة الطبقات حتى يستطيع أى رجل ان يتزوج من أية امرأة دون فقدان للكبرياء والكرامة ٠٠ ويجب ألا تقف الفوارق الاقتصادية والطبقات الاجتماعية والحواجز النفسية عقبة فى سبيل الزواج الناجح القائم على الاختيار الحر الذى لا تحده فوارق مصطنعة من رواسب عهود الاقطاع والرأسمالية ٠٠ ونستطيع أن نجد هذه الاصداء عند برنارد شو سواء فى كتبه التى كتبها فى الاقتصاد والاجتماع من امثال « دليل المرأة الذكية » أو فى مسرحياته العديدة من امثال مسرحية « مشروع زواج » ٠٠ وهو ينادى بأن الحل الوحيد لمنح الحب الجميل فرصته لاسعاد الناس ببعضهم بعضا يكمن فى تطبيق الاشتراكية التى تنظر الى الفرد على أساس عمله وانتاجه واخلاصه لمجتمعه وليس على أساس ما ورثه أو ما يملكه ٠٠

أما عن الشخصية التالية فى أسرة قمحاوى فهى شخصية محمد ابن قمحاوى الشاب الذى يبلغ من العمر عشرين عاما ٠ وهو يمثل الجانب المتطلع الى حياة أفضل فى شخصية قمحاوى ٠٠ ولذلك فهو يطمع فى الزواج من سعاد ابنة سنباطى ٠٠ ولكن لطموحه حدودا مختلفة منها الجبن الذى

جبلت عليه طبقته ٠٠ ولذلك لن يستطيع ان يتزوج منها الا اذا ذابت طبقته فى طبقتها ٠٠ وهذا الأمر ليس بيده على الاطلاق بل بيد المجتمع الكبير الذى لابد أن يخضع لحتمية التطور وسنة التقدم :

محمد : اصلك هبلة من بتوع زمان ٠ والنبى ليلة واحدة وياها واخليها لك تقوم من الفجر على الغيط ٠ ويعنى حايجرى ايه ان عازت خدمة ٠ ان عازت يا ستى أكرى لها واحدة ٠

أم محمد : (تمسك بالقنو وتضرب الكيس) كنت أكرى لأمك ٠ ياخى جتك النيلة ٠٠ (تلمح السنباطى خارجا فتأخذ القفة وتدخل) ٠

محمد : والنبى لمجوزها وان وقف ابوها قدامى لقاتله ٠

سنباطى : (يسمع ما قاله محمد) هى مين يا واد اللى حاتتجوزها وتقتل أبوها ٠

محمد : دى واحده كده من العزب التحتانية يا فندى ٠

سنباطى : (يغمغم) ياخى جاتك داهية أنت وأبوك ٠٠

وهكذا نجد الاحلام والطموح الذى يحاول محمد تحقيقه يطير من خياله بمجرد أن يسمع سنباطى كلامه هذا ويسأله عن تلك البنت الذى صمم على قتل ابيها اذا وقف عقبة فى طريق زواجه منها ٠٠ فيلجأ الى الكذب الذى يفرض عليه بحكم أوضاع طبقته التى لا تتيح له الأساليب المباشرة والمواجهة الصريحة ٠٠

نصل الآن الى الشخصية الثالثة والأخيرة فى أسرة قمحاوى وهى شخصية عوض ابنه الصغير الذى يبلغ العاشرة من عمره ٠ ويمثل الجانب الذى لا يعترف بالفوارق الطبقية فى شخصية قمحاوى ٠٠ وذلك راجع الى طفولته الغضة وحداثته البريئة التى لم تخبر بعد أحوال المجتمع الاقطاعى ٠٠ وهو لذلك يثور ضد سعد ابن سنباطى فى أثناء اللعب عندما يصر الأخير على أن يصبح القاطرة دائما ويقوم عوض بدور السبنسة ٠٠ وقد استغل يوسف ادريس شخصية عوض فى بلورة مدى عجز قمحاوى فى القيام بحساباته لدرجة انه يعتمد على طفله الذى يناهز العاشرة فقط من عمره ٠٠

أما عن شخصية الحاج شوادفى المالك الذى يبلغ الستين من عمره فهو يلعب دور الرجل الذى يتظاهر بالتوفيق بين طبقة الملاك والمستأجرين حتى يستطيع بدوره المحافظة على ما يملك ويأمن شر الملاك والمستأجرين فى نفس الوقت ٠٠ ولكن الغريب أن كلتا الطبقتين لا تحبانه ولا تقدران جهوده ٠٠ وقد اقتصر دوره على القاء المزيد من الاضواء على كل من سنباطى وقمحاوى ومد خيط الحوار بينهما حتى يبلغ الذروة ٠٠

وهكذا نجد من دراسة الشكل الفنى فى مسرحية « ملك القطن » أن يوسف ادريس قد اهتم بتجسيد جوانب الصراع من خلال الاحتكاك بين قطبى

الصراع الممثلين فى ســـنباطى وقمحاوى وتطويره تطويرا منطقيا يتمشى مع مضمون المسرحية الذى حملته الشخصيات الرئيسية والثانوية على اكتافها ·· ولكن الفجوة التى احدثتها فجائية النهاية وعدم ارتباطها العضوى بنســـيج المسرحية أثرت على المد الدرامى الذى سيطر على جميع خلايا المسرحية ·· ومع ذلك فالمسرحية نموذج مركب وناجح يجســـد لنا الصراع الطبقى دون تدخل من الكاتب ·· وهذا من خصائص العمل الفنى الناجح ··

أما عن الشكل الفنى فى مسرحية « جمهـــورية فرحـــات » وهى من مسرحيات الفصل الواحد أيضا والتى كتبهـــا يوسف ادريس عـــام ١٩٥٦ وعرضها المسرح القومى فى موســـم عام ١٩٥٧ فى عرض واحد مع « ملك القطن » ·· فنجد ان شكلها الفنى يختلف اختلافا جوهريا عن « ملك القطن » وذلك بسبب اختلاف المضمون الذى يؤثر ويتأثر بالشكل النابع منه ··

فالصراع فى هذه المسرحية قائم اساسا فى نفس الصـــول فرحات ·· بين مثالية الأحلام ومرارة الواقع أو بين الخيال والحقيقة ·· ولذلك نجـــد ان الاساس الذى بنى عليه يوسف ادريس شكل المسرحية الفنى أساس نفسى وابتعد عن الصراع الاجتماعى الناتج من احتكاك الطبقات بسبب الفـــوارق العديدة التى تتحكم فى سلوكها كما وجدنا فى « ملك القطن » ·· فالصراع فى « جمهورية فرحات » ينبع من الاحتكاك بين منطقتى الممكن والمســـتحيل داخل نفسية الصول فرحات ولذلك يتشكل بناء المسرحية من خلال منطقـــة الشعور واللا شعور عنده وتصـــير باقى الشخصيات مجـــرد أدوات فى يد الكاتب لابراز الانعكاسات المختلفة على نفسية بطله ·· وتنحصر مهمتها فى حفز الصول فرحات الى المزيد من الكلام وكشف ما يدور داخل نفســـه من انعكاسات وهواجس وآمال وآلام ···· الخ ··

ولذلك يستفيد يوسف ادريس من هـــذا المنهج الدرامى برسم المنـــاخ النفسى الذى سيتحرك فيه بطله عن طريق ايراد لمحات سريعة تساعد المتفرج على استيعاب الخلفية التى سيظهر أمامها الصول فرحـــات ·· وعلى هذا الأساس تبدأ هذه المسرحية ذات الفصل الواحد أيضا قبل فتح الستار حتى يتشرب المتفرج بجو قسم الشرطة الذى يعمل فيه الصـــول فرحات وفى نفس الوقت لا نجد انفصاما بين الخلفية التشكيليةوالشخصية الدرامية اذ أن الاثنين يعكسان بعضهما البعض ويتفاعلان عضويا ·· ولنأخذ الافتتاحية مثلا على التمهيد السيكلوجى الذى يتبعه المؤلف لربط المتفرج بجسم مسرحيته :

صـــوت : داورية ·· كتفان ســـلاح ··
(قرقعة بنادق غير منتظمة) ·
داورية ·· جنبان ســـلاح ··
(قرقعة بنادق غير منتظمة) ·

الضابط : الاوضة الثانية فيها البنات اللى متراقبين ·

الاومباشى : ايوه يا أفندم ·· تلات بنات ووليه عجوزه ·

وتستمر اللمسات الدرامية التى يضيفها الكاتب تباعا قبل لحظات رفع الستار حتى يتشبع المتفرج بالجو العام الذى سيتحرك داخله الصول فرحات :

(قرقعـــة ســلاح) ٠
داورية ٠٠ أربعات تشكيلات ٠
داورية ٠٠ كما كنت ٠
داورية ٠٠ لليمين در ٠
داورية ٠٠ معتدان مارش ٠
(وقع اقدام الداورية يسمع من بعيد) ٠

صــوت : (من الخارج) آى ٠٠ والله مظلوم يا افندى ٠٠ والله مظلوم يا عــالم ٠٠ والله مانى عـــارف هى فين ٠٠ حا اموت ٠٠ حا اموت ٠٠ الحقنى يا با ٠٠ حايموتونى ٠٠
(يفتح الســتار) ٠

فرحات : ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ٠٠

وهكذا تؤكد الخلفية الدرامية الايقاع الذى تســير عليه الاحـــداث فالمسرحية حاشدة بايقاعات الحركة المادية عندما تدخل الشخصيات وتخرج بعد القاء مكنونات نفسها وهمومها على مكتب الصول فرحات الذى يســجل القليل مما تقول ويلقى عليهم بالكثير من انعكاساته واحساساته التى تختلف باختلاف الشخصية التى تقف أمامه ٠٠ واذا كانت ايقاعات الاحداث توحى بهدوء وقوعها واحتدامها البطىء فهذا يرجع الى انها قد لعبت دور الابعــاد المختلفة النابعة من نفسية الصول فرحات الغارقة فى الأوهام والســابحة فى الخيالات التى تميل الى خفوت النبرة ونعومة الجرس ٠٠ وقد تركزت كلهــا فى بؤرة الاحساس عند فرحات وهى البؤرة التى تدور حولها وتتفرع عنهــا مواقف المسرحية وشخصياتها ٠٠ ولنحاول تتبع سير الخط الاساسى النابع من المجرى النفسى داخل شخصية الصول فرحات وعلاقاته المختلفة ببــاقى المواقف والشخصيات وبأى اسلوب يحاول المؤلف نسج العلاقة بين الأصـــل والفرع أو بين الخط الرئيسى والتنويعة المتفرعة عنه والنابعة منه ٠٠ وبأية طريقة يحاول من خلال هذا النسيج أن يصـــل الى الشكل النهـــائى الذى ارتضـــاه لمسرحيته :

فرحات : ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ٠٠

واحــد : حــلاوة ٠٠
(ترتفــع غمغمة الواقفين) ٠

فرحات : بس ٠٠ اخرس انت وهوه ٠٠ اخرس يا حيوان ٠٠ حــلاوة أيه يا لوح ٠٠ اخرس انت ٠٠ انطق أنت ٠٠ اسمك أيه ٠٠

الواحــد : حــلاوة على حــلاوة ٠

فرحات : بس ·· ولا كلمة ·· بس ·· راجـــع على يا عبد التواب ·· اللى يسمع اسمه يرد كلمة واحدة موش عاوز ·· واللى يسمع اسمه يرد ·· أوقف صف انت وهوه صف يعنى صف ·· وجع لما يصفى عنيك منك له ··

وعندما تأخذ المجموعة الواقفة فى عمل صـــف غير متناسق ·· يظهر وجه فرحـــات والكاب فى منتصف جبهته ·· ومعطفه مزرر الى آخـره ·· وتبدو ملامحه قاسية مشدودة لا رحمة فيها ·· ومن الطبيعى ان مثـــل هذه الخلفية الجافة التى تنطق بالروتينية والنضوب لابد أن تنعكس على الصول فرحات فتخرج الفاظه جافة شرسة وتصير كلماته صـــارخة متقطعة توحى بالصراع الذى ينهش روحه ويجبره على الهروب من دنيا الواقع المر الى عالم الخيال الجميـل ·· ولذلك يختلف ايقـــاع الموقف باختلاف نوعيتـــه ·· فالالفاظ جارحة وخالية من الذوق عندما يتعامل مع المترددين على قســـم الشرطة ·· وهذا يتضح من المثـال الذى سبق ذكره مع المتهـــم حلاوة على حلاوة ·· ولكن ايقاع الموقف يختلف اختلافا جذريا وجوهريا عندما يتحدث الصول فرحات عن آماله وهواجسه ·· وهـــو لا يتكلم عنها كمجرد آمـال وهواجس بل يقول لمحمد وهو الافندى المعتقل انه عندما وجـــد ان قصص الأفلام المصرية لا تعجبه ولا تقنعه فقد عقد العزم على تأليف قصة للسـينما مستمدا مادتها من حياته الزاخرة بالوقائع وعمله الملىء بالأحداث ·· وهذه القصة تتحدث عن رجل غنى جدا جاء من الهند ليقضى بعض الوقت سـائحا بمصر ·· ومن خلال القصة يبدأ الصول فرحات فى رسم جمهوريته الخيالية التى يحاول ان يهرب اليها بسبب ضغط الواقـــع على اعصابه وتشـــتيته لنفسيته ·· ومن ملامحها الرئيسية الشطحات الرومانسية المبالغ فيهـا لأن واقعه نفسه متطرف فى مرارته فلابد ان يكون خياله متطرفا فى حلاوته حتى يتوازن الخيال مع الواقع ولا يجرف أحدهما الآخر ·· ومع ذلك يقطع الواقع بثقله وكثافته حلاوة الخيال دائما ·· ولا شك أن البطل لا يستطيع الاستمرار هائما فى خياله وذلك لأن الواقـع يفرض حتميته ·· وعلى هذا الاســـاس يتدخل الواقع كلما استمرأ البطل اجترار خياله ويبلغ قمـة من قممه ليفرض نفسه طبقا لمنطق الحياة نفسها :

فرحات : ····· ما اطولش عليك ·· الراجل استمخ قوى من صاحبنا المصرى وقعد يضرب كف على كف ·

المـرأة : أهه ·· أهه قليـل الأدب اللى مطلع عينى وهاوسنى ادلعـدى يا خـــويا والنبى وللى نبى النبى أن ما كنتم تحوشـوه عنى لأعمل فيه وأسوى ·· لا أنا عارفه آكل ولا أشرب ولا أنام ·· والنبى اسم النبى حارســـك الحق يا خويا · الحق يا خويا حوشوا عنى ··

فرحات : (بغيظ) جرى أيه وليه ·· هى القيامة قامت ·· أيه مالك · ايه ··

ولعل انعدام الامل فى حياة الصول فرحات هو السبب فى جنوحه الى اجترار أحلام اليقظة ٠٠ فعلى الرغم من قضائه ثلاثين عاما فى خدمة الحكومة لم يستطع الحصول على الترقية الى درجة الصول ٠٠ ولو كان هناك أى أمل فى الحصول على ترقية أخرى قبل المعاش لما هرب الى الخيال ولما انتهز فرصة وجود الافندى المعتقل محمد لكى يقص له همومه ومتاعبه ٠٠ لقد بلغت به المأساة الى درجة أن الأسلوب الوحيد للترويح عن نفسه هو أن يقص مأساته لمجرد الحكاية فقط ٠٠ لأنه فقد القدرة على اصلاح احواله أو حتى تغييرها ٠٠ ومن هنا كان الهروب من ضغط الواقع الى دنيا الخيال هو الحل الوحيد للترويض عن اعصابه المنهكة وحياته المملة ٠٠ وهو لا يهتم على الاطلاق بالسؤال عن هوية الافندى المعتقل بل يقاطعه كلما حاول الآخر أن يقول له من هو ٠٠ لأنه انتهز فرصة وجود من يقص له مأساته ٠٠ فنسى طبيعة عمله فى غمرة الأزمة النفسية بل وحاول استعطاف محمد للانتظار بجانبه معتقدا أنه جاء بمحض ارادته ولم يأت معتقلا :

محمد : ايه ٠٠ هو المحضر لسه ؟

فرحات : آه ٠٠ لسه ٠٠ هو حايخلص ٠٠ حاضر ٠ أنا عارف أنى عطلتك ٠ دقيقة واحدة وافضى لك ٠

محمد : بس انت ما عطلتنيش ولا حاجة ٠٠ انا اصلى ٠

فرحات : (مقاطعا) والنبى أنا عارف أنى عطلتك ٠ حاكم انا باجى على الناس الذوق اللى زى حالاتك كده ٠

محمد : يا سيدى والله ما عطلتنى ٠٠ أصلى ٠٠

فرحات : والله عطلتك ٠٠ لكن معلهش ٠ آدى انت بتتسلى ٠ موش بذمتك أحسن من السيما ٠٠

حتى الشخص الذى حاول أن يقص له قصته وينفس عنه مكبوتاته اتضح انه معتقل ٠٠ أى ان الخيال العريض الجامح دخل طريقا مسدودا وانسدت كل منافذ الأمل حتى الكاذب منه مما يجعل المأساة تبلغ قمتها ثم تهبط على سفح الشكل الفنى تاركة البطل تحت ضغط واقعه الرهيب ، وتحت اقدام ايقاع الزمن الذى لا يرحم ، ويعود الى حياته الروتينية المملة التى لا تحمل جديدا بين طياتها والتى تبلور الزيف والكذب فى أبشع صوره ٠٠ ومن هنا كان الخيال فى حياة فرحات أكثر اصالة من الواقع المزيف ذاته ٠٠ فالخيال يمنحه القدرة على الاستمرار فى الحياة ومن هنا كان دوره الحيوى بينما الواقع يحاول سحقه وتحطيمه داخل قبضته ، واطفاء كل بصيص من أمل مترقب :

محمد : ما هو بكرة تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال ٠

فرحات : النجمة ٠٠ نجمة ايه يا أستاذ ٠ دى نجوم الفجر أقرب لى منها ٠٠ أنا يا أستاذ خلاص ٠ بقيت كهنة ٠٠ كهنتنى الحكومة

وحياتك · أنا جالى الانذار الأحمر اللى بيبعتوه للى حا يتحالوا على المعاش · من شهر · خلاص ·· ياالله حسن الختـام ·· تلاتين سنة لما قلبى نشف · جبتهـا من العريش لمرسى مطروح ومن المنزلة لعنيبه · وأهو كله زى ما أنت شايف كده ·· كله كدب ··

ولا يأتى هذا الحديث الا بعد أن استعرض الكاتب نمـاذج عديدة من التفاهة والسطحية والسـذاجة والسخف ممثلة فى الشخصيات التى وردت على الصول فرحات بقسم الشرطة ·· ولكنه لا يكرهها بل يحلم بجمهـورية مثالية تشفى شقاءه وشقاءها الذى ينبع من فوضى الواقع الانسـانى الذى يمسك بخناقها ·· لأن دور هذه الشخصيات لم تعد دور الخلفية التشكيلية التى تبلور الجوانب المختلفة فى شخصية البطل وتبرز ما يدور فى وجـدانه من تيار شعور وهواجس لا شعورية ·· واهميتها منحصرة فى مدى نجاحها فى بلورة شخصية البطل أمام المتفرج ·· لأن المسرحية قائمة أساسا على خط الاحتكاك بين الواقع والمثال أو بين الحلم والحقيقة فى نفسـية البطل ولم تعتمد فى شكلها الفنى وبنائها العام على استعراض جوانب المجتمع وامراضه من خلال الشخصيات التى تتوافد على مكتب الصـول فرحات ·· ولو أن يوسف ادريس اتبع هذا المنهج الاجتمـاعى بعرضه « بانوراما » واسـعة للمجتمع لسقطت المسرحية تحت وطأة هذا المضـمون الذى لا يحتمله شكلها الدقيق الذى ارتضاه المؤلف لها ·· ولفقد يوسف ادريس طريقه بين نمـاذج المجتمع البشرية وتاه منه بطله وسط الزحام ·· ولكنه حرص على أن ينبـع الشكل الفنى لمسرحيته من خلال وجدان البطل ونظرته الخاصة الى الأشياء ··

ولنحاول الآن التدليل على كلامنا هذا من خلال تحليـل الشخصيات التى وفدت على الصول فرحات ومدى نجاحها فى الارتبـاط بالخط الدرامى الممثل للعمود الفقرى للمسرحية ·· فنجد فى هذه الشخصيات أصداء لسأم فرحات وملله من الحياة التى يعيشـها ·· فهو لا يطيق أى رد وليس على استعداد للتجاوب مع أية شخصية ·· ولا يصدر هذا عن عجرفة أو كبرياء أو تكبر بل ينبع من الملل والضجر والسأم الذى قضى على مصادر الأمل فى مستقبله ·· وعلى هذا الأساس انقطعت سبل التفاهم بينه وبينها وسـار كل منهما فى خط مواز يميـل فى نفس الوقت الى التنـافر بحكم التناقض الشاسع القائم بين عالميهما ··

فرحات : لكاعة موش عايز ·· هى كلمة وحيـاة مين شدت رجلك أنت وهـو · (الواقفون يزومون) ·

صـوت : ما بلاش شتيمة بقـا

فرحات : اخرس عمى فى عينك وعين اللى جابوك ··

صـوت : ما بقالنا خرسانين من امبارح · حد اتكلم ··

فرحات : باقول لك اسكت احسن أقوم اقطع لسانك ·· ده ·· اخرس ··

صـــوت : خرســنا ·

فرحات : ما تتكلمش ·· ما تنطقش ··

صـــوت : موش ناطقين ·

(اصوات زمزأة فى الصف)

صـــوت : ايه ده

صـــوت : ما أحنا ساكتين أهــو

صـــوت : كلونا بقى

صـــوت : دى ما كانتش ليلة

فرحات : (محرجا) يا واد أنت وهو · انكتم منك له · لحسن وحيــاة تربة أبويا أخلى ليلتكو أسود من قعر الحلة ·

صـــوت : (منفجرا) هى حاتسود أكتر من كده ·· بقالنا عشر تيام · كل يوم اخرس ·· مستنيين الفيش ·· النيابة افرجت عنا بقالنا سنة ·· وكل يوم لســه ما جاش ·· ايه هو ده ·· موش بنى ادمين ، واللا اللى خلقنا نسينا ·

ثم ينادى على الأســـماء التى تثير الضحك مثل « محمد على نعجه ــ على أحمد نويتو ــ سعد الدين علم الدين فتح الدين ــ عبد الحليم شبارة ــ سعد رجب سعد الله محمد رجب ــ سليم جحا ــ أصلح على منصور الشهير بالبرنس ــ الخفيف على الخفيف « ·· ورغم هذا لا يضحك الصول فرحــات كما لو كان قد فقد روح الفكاهة أو الاحساس بها ·· أو انه آمن بأنه يجب الا يضحك للدنيا مادامت لم تضحك له فى يوم الأيام ·· وهكذا تكشف لنــا هذه الشخصيات الجانب المظلم فى شخصية فرحات برغم أننــا نضحك من كلامه وربما احسسنا اننا نشاهد بطلا كوميديا من الطراز الأول ·· لكن من الواضح أن عنصر المأساة يكمن داخله برغم كل مظــاهر الفكاهة التى تغلف شخصيته ·· ولذلك يختم كلامه عن هذه الشخصيات بقوله :

« يالله خدهم يا عبد التواب خليهـــم يغوروا · دى بلد أيه دى اللى فيها الأشكال دى يا خويا ·· يالله انجر منك له ·· »

بعد ذلك تغادر هذه الشخصيات مكتب الصـــول فرحات وهى تغمغم باللعنة على هذا الواقع المر ·· معتقدة أن الصول يمارس كل أنواع التعسف والتحكم بسبب عجرفته وكبريائه ولا تدرك أنه فى مأساة مثلها تماما ··

وبعد ذلك تدخل المرأة العجوز التى تتصــنع البكاء وتتهم الشـــاب بمعاكستها برغم تحذيرها له وشكواها منه الى أبيه وجده وعمه وخـــاله

وابنة اخته ٠٠ ومن الواضح انهـا تكذب وتدعى هذا لأنهـا لم تستطع ان تستحوذ على الشاب الذى فى عمر ابنها ٠٠ ثم تطلب من الصول فرحات أن يأتى به الى القسم لكى يرهبه حتى يبتعد عنها وهى فى قرارة نفسها تتمنى أن يقترب منها بأية طريقة ٠٠ ويدرك الصول فرحات انها تستغله كوسـيلة للوصال بينها وبين الشاب ٠٠

ولنتخيل قمة المأساة عند رجـل مثل فرحات تربى فى طهنا الجبـل بأقصى الصعيد على أساس أن الرجولة لا تقتضى مساعدة الوصال بين الرجل والمرأة حتى ولو كان مغلفا وبعيدا عن الشـبهات ٠٠ ولذلك يحـول هذه المسألة شعوريا أولا الى العسكرى عبد الرؤوف الذى يحاول بدوره التنصل من القيام بها ولكن الصول فرحات يرجوه ويكاد يستعطفه حتى يقبل اخيرا ٠

ثم يجد الصول فرحات نفسه وسط معمعة من المشكلات لا يد له فيهـا على الاطلاق ٠٠ تماما مثل الانسـان الذى يولد فى العالم ويجـده مليئا بالمشكلات والالغاز والمتناقضات التى تدور حول حيـاته ولا يد له فيها على الاطلاق ٠٠ ومع ذلك تؤثر على حياته ومستقبله وربما وضعت حـدا لها ٠٠ وربما لم يخطر هذا المضمون الفلسفى على بال يوسف ادريس وهـو يخلق بطله ويبنى شكل مسرحيته الفنى ٠٠ أو لأنه لا يتسق كثيرا مع المضمون العام الذى يمتاز بالخفة والرشاقة ولكن هذا لا ينفى وجود لمحات كثيرة من موقف الانسان الذى يجابه مشكلات لا يد له فيها ولا قبل له بها ٠

وعلى هذا الأساس يجد فرحات نفسه وسط صراخ بقـايا الشجار بين الكمسارى والعامل عندما يدخلان عنده بعد معركة دامية ٠٠ ويتحول العالم فى نفسه الى مستشفى للمجاذيب لا رابط بين جزء وآخر ولا علاقة بين شىء وآخر ٠٠ فوضى شاملة تنم عن خطأ فى تكوين الناس أنفسـهم أو فى تركيب العالم ذاته ٠٠ وعندما تخرج المجموعة يقول لمحمد الافندى المعتقل :

فرحات : اف ٠٠ اف ٠٠ أقسم بالله الاشغال الشاقة ارحم ٠٠ بذمتى ودينى اتحبس سنة ولا اقعد هنا ساعة ٠
(يلتفت بعينـه) ٠

محمد : ايه ٠٠ الشغل كتير والا ايه ؟

فرحات : يوهوه يا اسـتاذ ٠ هو ده شغل ٠ ده مورسـتان ٠ الناس اتجننت يعملوا ايه ٠ حايخس عليهم حاجة ٠ كله على دماغنا ٠ اللى معور نفسه واللى ضاع منه شاكوش ٠٠ واللى كان نايم قال وراحت طاقيتـه ٠ ونروح بعيـد ليه موش دى واقفة من الصبح ٠ مالك يا بت ٠ ابقى موش الصـول فرحات ان ما قالت انهم ضربوها وخدوا صيغتها ٠٠

ويصدق حدسه فعلا وتشكو البنت من ضرب « أم سكينة والبنت عيوشة وبنت اختها نبـوية والـ ٠٠٠ » لان أم سكينة « عضتنى هنا فى كتفى ٠٠

٠٠ وزغدتنى فى بطنى ٠٠ والبت عيوشة قلعتنى الحلق » ٠٠ ويجد نفسه مطالبا بوضع حد لكل هذه المشكلات ٠٠ وما أن يفرغ من حل واحـــدة حتى يواجه بأخرى ٠٠ وهكذا يقع فى دوامة ليس لها قرار ٠٠

ولا تبقى الشخصيات فى ذاكرتنا بأكثر من الأثر الذى تتركه فى نفسية البطل ٠٠ حتى الأسماء لم يحاول الكاتب أن يطلقها عليهـــا حتى لا يشتت تفكيرنا ويبعدنا عن بؤرة المسرحية المتمركزة فى وجدان بطله ٠٠

ثم تعود الأرملة التى تعاكس الشاب الصـــغير لتؤكد بعودتها الدائرة المفرغة التى يدور داخلها البطل ٠٠ ويتكرر ظهور الكمسارى والعامل والبنت التى ضربت ٠٠ لكى يمنـــع دخولهـــم استرســـال الصـــول فرحـــات فى أحـــلامه التى تـــدور حـــول جمهـــوريته المثـــالية التى الغى منهـــا الشـــقاء والتفـــاهة والسخف ٠٠ الخ ٠٠ حتى يعـــود دائمـــا الى أرض الواقع المرير الذى يلعب دور القدر الذى لا يمكن الهروب منـــه ٠٠ وينتهى الأمر بهروبه من الواقع بعـــودته الى الاندماج فى قصته الخيالية ٠٠ ولكن بعد تشتت تفكيره واحساسه بجثوم الواقع الذى يلعب دور القـــدر الرهيب ويحاول الرجوع الى استعمال اللهجة الرقيقة التى تتمشى مع أحلامه المثالية ولكن الواقع لا يمنحه الفرصة اذ يكتشف أن الاستاذ محمد الذى تكلم معه عن جمهوريته المثالية عبارة عن مجرد شاب معتقل ٠

فرحات : (يخرج رجال الاسعاف ويلتفت فرحات للعسكرى) واقف ليه يا جدع من الصبح ٠ بتتصنت ٠

عسكرى : لا أصلى لا مؤاخذة ٠ حرس على الأفندى ٠٠

فرحات : حرس على الافندى دهه ٠ على الاستاذ ٠
(يلتفت بدهشة الى محمد ثم يصمت فترة ويقول)
هو انت منهـــم ؟ ٠

محمد : من مين ٠٠ المهم ٠ الراجل اعلن ايه فى الاذاعة ٠

فرحات : (بصوت تائه وهو يعود ويجلس على الكرسى وراء مكتبه) : آه ٠٠ والله ما انا فاكر ٠ يا شيخ فضـــك ٠ أهو كلام ٠ يا تسمعه يا ترخيه ٠ انت بتصدق ؟

(ثم يشد جلد وجهه ٠ ويجذب الكاب حتى يبلغ منتصف جبهته ثم ينظر بشراسة الى العجوز الواقف أمـــامه فى أول صـــف المتسولين ويرعد فيه) ٠

ـ ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ؟ ٠

وتنتهى المسرحية عند هذا الحد بعـــد أن سيطرت نغمة الواقـــع على ومضات المثال مما يـــدل على أن الخط الذى بـــدأ به يوسف ادريس مسرحيته قد انتهى عنده ٠٠ ولا يحدث تغيير للبطل من خلال الأحداث والمواقف المكونة

للشكل الفنى سوى انعدام الأمل كلية فى المستقبل وخيبة الرجـاء التى تعقب شطحات الخيال اذ لابد من سيطرة الواقع لأن منطق المسرحية يحتم ذلك ٠٠ ومن هنا كان دوران البطل فى هذه الدائرة المفرغة منطقيا مع الخط الاساسى الذى بدأت عنده تشكيلات البناء المعمارى للمسرحية ثم عودة هذا الخط فى نهاية المسرحية أقوى مما بدأ ٠٠ ولا يعنى هذا أنه لم يحدث تطوير للحـدث أو الشخصية بالمفهوم التقليدى ولأننا نحس بعد قراءة المسرحية أو مشاهدتها ان ثمة شيئا هناك داخل الصول فرحات يدفعه دائما الى الهروب من واقعه المر الى أحلامه الجميلة ٠٠ ولكن يخفت ايقاعه فى نهاية المسرحية بل ويتلاشى تماما ٠٠ ولذلك نخرج من المسرح باحساس درامى غير الذى دخلنا به ٠٠ وهذا هو المعيار الفنى الدقيق الذى تقاس به درجـــة التطوير فى الحـدث والشخصية من خلال المواقف التى يقدم عليها الشكل الفنى ٠٠ ويؤكد فى الوقت ذاته أن المسرحية لم تكن مجرد صورة تسجيلية لشخصية الصـــول فرحات ولكنها كانت خطا دراميا بدأ من الاحتكاك بين منطقة الواقع وعالم المثال ٠٠ أى بين منطقتى الشد والجذب فى نفسية البطل ٠٠ واستمر الكاتب فى نسج العلاقة ومدى الهبوط والارتفاع فى معيـار الاحتكاك حتى انتهى الى النتيجة التى وصل اليها بتغليب خط الواقع وهو ما يتمشى مع كل المقدمات التى بدأت مع المسرحية ٠٠ فلم يكن من الممكن أن يستمر الصـــول فرحات فى التكلم عن جمهوريته المثالية على أساس أنها الحل الوحيد لشقاء الناس والعلاج الناجع لأمراض المجتمـع ٠٠

واذا كان الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس يوحى بالحتميـــة القدرية المفروضة على الانسان ٠٠ فلا يعنى انه متشائم ٠٠ ولكنه كفنان لابد ان يغلب الخط الذى يفرضـــه منطق المسرحية ذاته ٠٠ ولذلك يجب ألا نحكم على فنان بالتشاؤم أو التفاؤل ، بالايجابية أو السلبية ، بانتصار الانســان أو انهزاميته الا بعد التأكد من النهاية التى يفرضـــها الشكل الفنى نفســه وليست النهاية التى يتدخل بها الكاتب شخصيا ويفرضها على البنـاء فرضا من عندياته ٠٠ فكل ما يهمنا أننا أمام عمل فنى معين له شكل فنى معين ٠٠ ومدى نجاح الكاتب فى التوفيق بين الشكل والمضمون وجعلهما كلا متكاملا ٠٠ وهذا يؤدى بنـا بدوره الى ما يقوله النقـاد بأن يوسف ادريس يعتمد دائمـا على قصصه القصيرة فى بناء مسرحياته ٠٠ أى أنه يحاول مسرحة قصصه وصبها فى قالب درامى ٠٠ يقـــول الدكتـــور على الراعى فى مقـــدمته « لجمهورية فرحات » :

« وقد وضـــع يوسف قدما أولى على سلم المسرح حينما كتب قصـــة « جمهورية فرحات » والذى يقارن هذه القصة بالذات بباقى قصص الفنـان سرعان ما يخرج من المقارنة بحقائق معينة كلها تشير الى اشتغال لاواعية الكاتب بلون من الوان الكتابة المسرحية ٠٠

ففى هذه القصة يطغى الحـوار على السرد طغيانا واضحا حتى ليبلغ الاحدى عشرة صفحة من صفحات القصة الثمانى عشرة والى جوار هذا ، يستخدم الحوار كوسيلة الفنان الأساسية لايصال مادته الى القراء ٠ فنحن

نتعرف الى جوهر القصة ـ وهو حلم فرحات بجمهورية تشفى شقاءه وشقاء النماذج البشرية التى تتوارد عليه كل يوم ، عن طريق كلام الصول الصارم ، ذى القلب الطيب ، الذى يصبح فى الواقع الراوى الوحيد للقصة ، بينما يتراجع الراوى الاسمى وهى الافندى المعتقل ـ الى الخلف ، وتصبح مهمته حفز الصول فرحات الى المزيد من الكلام ٠

أى ان الحوار فى هذه القصة لا يستخدم كاحدى وسائل الايصال ، كعامل مساعد من عوامل رسم الشخصيات ، وسرد القصة ، وتدعيم الجو ، بل يستخدم بصفة رئيسية لتحقيق كل هذه الاهداف ، فالحوار هنا درامى وليس حوارا قصصيا ٠ والدليل على هذا اننا لا نستطيع الاستغناء عنه بترجمته الى سرد ـ وهذا أمر سهل نسبيا فى القصص العادية ـ لأن مثل هذه المحاولة لن تسىء الى القصة فحسب ، بل ستهدمها من أساسها ، فهى ستقضى على شخصية فرحات قضاء مبرما ، لأن هذه الشخصية مبنية بناء دراميا ٠٠ خلقها الفنان لكى تفصح عن ملامحها النفسية عن طريق الكلام أولا ، والاصطدام بباقى الشخصيات ثانيا ، اصطداما ماديا وفكريا ، وهذا كله هو وسيلة المسرح الى التعبير ٠٠

الى جوار هذا نجد قصة « جمهورية فرحات » مليئة بالحركة المادية : أناس يدخلون ويخرجون يلقون بهمومهم ومشاكلهم أمام الصول العجوز ، وهو قابع وراء مكتبه ، يدون شيئا من أقوالهم ، ويعطيهم من أقواله هو أكثر مما يدون ٠ وهذا اللون من ألوان الحركة يناسب الصنعة المسرحية كل المناسبة ، فهو مطابق للنموذج المسرحى الذى يحد الحركة ـ بصفة عامة ـ ويهدىء من سرعتها ، ويركزها فى مكان واحد ، ويكون هو المركز الذى تدور حوله وتتفرع عنه احداث القصة وتضطرب فيه اشخاصها » ٠

ثم يستأنف الدكتور على الراعى كلامه عن الاسلوب الذى اتبعه يوسف ادريس فى تحويل قصته الى مسرحية فيقول :

« فماذا فعل المؤلف لكى يحول القصة الى مسرحية ؟ لم يفعل شيئا كثيرا فى رأيى ٠ فهو أولا لم يزد على حوادث القصة الا حوادث قليلة من نوع حادثة الشجار بين الراكب والكمسارى ٠ وهذه الزيادة كانت اضافة متسقة مع باقى الحوادث ، ولم تكن تغييرا ٠ هى كانت زيادة على الشكل القديم وليست خروجا عليه ٠

أما فيما عدا هذا ، فلم يحتج المؤلف الا الى البحث عن استهلال حركى لحوادث المسرحية ، بدلا من الاستهلال السردى الذى نجده فى القصة ٠ وهذا الاستهلال وجده ببراعة ـ فى تحركات الداورية من وراء الستار ، وان كانت هذه التحركات نفسها موجودة ومستغلة فى القصة ٠ ثم ترجم المؤلف فترات السرد القصيرة فى القصة الى حركات وارشادات مسرحية ، وأحكم خروج ودخول الشخصيات ووقته توقيتا مضحكا (كما فى حالة الكمسارى والراكب) وبارعا لطيفا (كما فى حالة صاحب البقالة) ، ثم نظر فاذا بين يديه مسرحية من فصل واحد قد وصلت حدا من النضج لا يمكن أن نصدق معه ان المؤلف لم يكن يفكر تفكيرا مسرحيا من قبل هذه المحاولة » ٠٠

ولكن هل تهمنا الى هذا الحـــد الخطوات التى اتبعها يوسف ادريس لتحويل قصته الى مسرحية ؟ ٠ فى اعتقادى أن هذا يشتت ذهن القارىء أو المتفرج عن المسرحية كبنيان درامى مستقل بذاته وله شكله الفنى الخـــاص به ٠٠ لأن حكمنا على العمل الفنى يجب أن يكون صادرا عليه كما هو وكما وصل الينا ٠٠ ولايهمنا على الاطلاق أن نقارن بين المنهج الفنى الذى يتبعـه الفنان فى كتابة القصـــة والشكل الفنى الذى يصب فيـــه مسرحيته ٠٠ نظرا لاختلاف المنهجين اختلاف كائن حى عن كائن آخر ٠٠ فالقصة قد تعتمـد على الوصف والسرد وأحيانا التقرير بينما المسرحية لا تحتمل هذا على الاطلاق لان شكلها الفنى يحتم عليها لفظ مثل هذه العناصر والا خرجت عن اطـــار المنهج الدرامى لخلقها ٠٠ ومع هذا فالدراما هى اســـاس الخلق الروائى أيضـــا ٠

واذا كان المنهج الدرامى قد تسلل الى قصـة يوسف ادريس وحـــول الحوار القصصى الى حوار درامى ٠٠ فهذا صادر عن حتمية وجود المنهج الدرامى فى أى عمل فنى والا خرج هذا العمل عن دائرة الفن عـــامة ٠٠ فالقصة التى تخضـع للمنهج الدرامى هى قصـــة جيـدة دون شـك ولكن هـــذا لا يحتـم تحويلهـا الى مسرحية بالضـــرورة ٠٠ فمـن الممكن جدا أن نجـــد قصـــة بهذه الاوصـاف ولكنهـا تفشـــل اذا حولت الى مسرحية ٠٠ لأن الكاتب يبدأ فى كتابة العمل الفنى ومضمونه لا ينفصـــم عن شكله ٠٠ فالعملية ليست صب المحتوى داخل قالب وليكن أى قالب ٠٠ ولكن القالب يحتمه المحتوى ٠٠ وبالتـــالى اذا فرض قالب معين على محتوى معين يتنافر مع طبيعته ويتناقض مع كينونته فلابد أن يسقط العمـــل الفنى جثة هامدة لأن عملية انفصال المضـــمون عن الشكل تقابل انفصـــال الروح عن الجسد اذا جاز لنا هذا التشبيه ٠٠

وعلى هذا الاســـاس يجب أن يكون حكمنا على مسرحية « جمهـورية فرحات » نابعا من اتحاد المضمون بالشكل المسرحى اتحادا عضويا وسواء تشابه مضمون القصة مع مضـــمون المسرحية أو لم يتشـــابه فيجب الا تترك المسرحية الى مقارنتها بالقصة الشبيهة لها لأننا بهذا نحول الاهتمام من العمل الفنى نفسه الى اهتمامات أخـــرى لا تساعدنا فى استيعاب العمـــل ذاته وتحليله وتذوقه ٠٠ واذا طبق هـــذا المنهـج الموضـــــوعى على مسرحية « جمهورية فرحات » فسنجد أن يوسف ادريس قد وفق فى اخراج مسرحيته فى الشكل الذى يحتمه مضمونها هى وليس مضمون القصـــة ، لأنه مهمـا بلغ التشابه بينهما ، فالاخـتلاف بين الى حد التناقض بسبب انتمـــاء كل منهما الى جسم آخر له تفاعلاته الخاصة وكيانه الذاتى وعلاقاته الداخلية بين جزئياته التى تمنحه صفتى الخصوصية والاختلاف عن أى عمـل فنى آخر حتى ولو كان من نفس النـــوع الفنى كالمسرحية مثـــلا ٠٠ أو من خـلق الفنـان نفســـه ٠

بعد هذا نأتى الى دراســـة الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس التالية « اللحظة الحرجة » التى كتبها يوسف ادريس عام ١٩٥٧ وعرضـها المسرح القومى عام ١٩٥٩ والتى نجد فيها خط الصراع الاساسى المكون للشكل

الفنى ينبع من الاحتكاك أو الصراع بين الجيل القديم الممثل فى الأب نصار والأم هنية وبين الابناء عامة وسعد خاصة ·· ولكن قارىء المسرحية يلم بجوانب الشكل الفنى أكثر من المتفرج لأن وصف المنظر يضيف الى معلومات القارىء ملامح أخرى للموقف والجو لا يستطيع المتفرج الحصول عليها لأنها مكتوبة فى توجيهات الاخراج ·· وربما لا يضيف وصف المنظر الكثير الى الشكل الفنى أو ربما لا يفيده أو يضىء جوانبه بالنسبة للقارىء ·· ولكن هذا لا ينفى وجود فارق بين المسرحية فى أثناء القراءة والمسرحية فى أثناء التمثيل ·· يقول يوسف أدريس فى وصف المنظر :

« حجرة (القعاد) فى بيت مصرى متوسط · وهذه الحجرة ليس لها فى الغالب مكان محدد فى البيت ، فأحيانا تكون فى الصالة ، واحيانا أخرى مستقلة وفى أحيان قليلة تستعمل حجرة نوم الابوين · وحجرة القعاد هى أكثر الحجرات استعمالا ، فالصالون لا يفتح الا للضيوف ، وأدوات السفرة تستعمل للزينة أكثر مما تستعمل لتناول الطعام ، هذه الحجرة هى بؤرة البيت فيها يمرح الأولاد وهم أطفال ، وينامون على ركب أمهاتهم وآبائهم ، وفيها أيضا يجلسون اذا كبروا واضعين ساقا فوق ساق يطلبون المصروف بالحاح وينظرون باشمئزاز الى الأثاث العتيق الذى طالما عشقوه وهم صغار · هى الحجرة التى يستقبل فيها الأصدقاء والمقربون ، ويدبر فيها المستقبل ، ويزاح الستار عن اسرار الاسرة المنيعة التى لا يعرفها أحد ·

والحجرة فى أثاثها مريحة كجلباب النوم · الأناقة تحتفظ بها الاسرة للمدخل وحجرة الصالون وكل ما تقع عليه عين الغريب ، أما فى هذه الحجرة ففيها كل ما هو غير انيق ومريح ، الكنبة الاسطنبولى المعتادة ، والصور التى رسمها الأولاد وهم تلاميذ صغار مثبتة بمسامير الى الحائط وكانها اوسمة مجد ، ولا مانع من حمار مرسوم بالفحم على الحائط أو عروسة · القلل فى الشباك (حتى مع احتمال وجود ثلاجة فى البيت) فماء القلة حلاوته لا تقارن عند الأم بأى ماء مثلج · هناك أيضا دولاب قديم ، ضلفه مفتوحة باستمرار ومحتوياته تبدو للعيان ، وفوتيل مستعمل يجلس عليه الوالد فى العادة ، ولكن فى أغلب الاحيان تحتله الأم · شماعة ملابس عليها ما لا يقل عن ٥٠ قطعة » ··

ثم يصل المؤلف الى وصف المنظر الذى يمكن أن ينفذه مهندس الديكور ويخرجه المخرج الى الوجود ·· وذلك بالوصف المادى للأثاث الموجود فوق المنصة كالشماعة والمرآة وحبل الغسيل وأبواب الحجرة ونوافذها ·· ثم تحديد وقت المسرحية اذا كان مساء أو صباحا ·· الخ ، وهو ما يمكن أن يراه المتفرج فوق المنصة فعلا ·· أما السرد الذى اوردناه حول وصف الكاتب لحجرة الجلوس وكيف تستعملها الأسرة ونظرة الابناء اليها ·· الخ فلا يعلمه المتفرج لأنه لا يمكن أن ينفذ على المنصة لاتباعه منهج السرد القصصى ورغم أن وصف الحجرة وسرد الآراء والاحساسات التى تثيرها لا يفيد الشكل الفنى لأن الصراع بعد ذلك سيدور بين الجيل الجديد والقديم ·· فانه فى نفس الوقت يعطى فكرة مغايرة للشكل الفنى للقارىء عن تلك التى يأخذها

المتفرج ٠٠ واذا كان هناك ما يفيد الشكل الفنى من خــلال هذا السرد فلن يخرج عن هذه الجملة « هى بؤرة البيت فيهــا يمرح الأولاد وهــم أطفال ، وينامون على ركب امهاتهم وأبائهم وفيها يجلسون اذا كبروا واضعين ساقا فوق ساق يطلبون المصروف بالحاح وينظرون باشمئزاز الى الأثاث العتيق الذى طالما عشقوه وهم صغار » وهى عبارة توحى بتمرد الابناء على آبائهم وثورتهم على التقاليد القديمة والمفــاهيم البالية التى تســيطر على ســـلوك آبائهم وتحد من تطلعاتهم وتقيد تصرفاتهم ٠٠ وهو خط الصراع الاساسى الذى يلعب دور العمود الفقرى للبناء العام للمسرحية ٠٠

من خلال دراسة الشكل الفنى القائم على منطقة الصراع بين الجيـــل القديم والجديد يتبع يوسف ادريس نفس الحيلة الدرامية فى « جمهــورية فرحات » فى بدء الحدث الدرامى قبل أن يرفع الستار حتى يعد المتفرج نفسيا لتقبل ما سوف يدور فوق المنصة عند رفع الستار ولن يحتاج لتهيئة نفســه لذلك ٠٠ وهو السبب فى أن عــلاقة المتفرج بالمنصــة لا تكون حميمة فى الدقائق الأولى للعرض ، لانه ينهمك فى اعداد نفسه سيكلوجيا لاســتيعاب ما يدور أولا ثم التجاوب معه ٠ ولكن يوسف ادريس فى « اللحظة الحرجة » يتبع منهج الايهام ببدء الحدث قبل رفع الستار رغم ان الحــدث الحقيقى لم يبدأ الا بعد رفع الستار ٠٠ وذلك بتقديم الموقف دون أية افتتاحيات لدرجـة ان المتفرج قد يفاجأ بأن الحوار قد بدأ قبل رفع ســتار وان الشخصيات مستمرة فيه بعد رفع الستار وكأن الستار لم يرفع بعد ٠٠ وهى حيلة جميلة تدخل وجدان المتفرج داخل حنايا الشـكل الفنى للمسرحية بسرعة وحســم وتربطه بخط الصراع الاساسى دون أية مقدمات تعوق الحــدث وانطلاقه من خلال العلاقة الحية بين الشخصية والموقف ٠٠ وعلى هذا الأساس يرفـــع الستار ونفاجأ بحوار بين هنية ممثلة الجيل القديم وبين ابنها سعد ممثل الجيل الجـديد الثــائر على تقاليد القــديم ومفاهيمه ٠٠ تبدأ المسرحية بالأســلوب التالى :

هنيــة : وان مت ؟ ٠

ســعد : ابقى انشاء الله فى داهية ٠

هنيــة : واعمل انا ايه ؟ ٠

ســعد : تعملى اللى تعمليه ٠

هنيــة : ما انتم أصلكم جنس جبار ٠ وقلوبكم مش منكم ٠ لو كنت تعبت زيى وحبلت وولدت ورضعت وسهرت الليــالى تداوى وتبكى كنت عرفت أيه قلب الأم ٠ انما انتم اصلكم جنس جبـار قلبـه مش منه ٠ يا أخى بلا نيلة ٠

ســعد : اسمعى يا وليه ٠ كتر الكلام مش ح يفيد ٠ أنا ليه دماغ بفكر بيها ٠ واللى على كيفى حا أعمـله ٠ ســامعة والا ما انتش ســامعه ؟

هنيـــة : سامعة يا أخـويا . ما تضربلك قلمين وتسكت . وعلى آخـر الزمن بثقول لى يا ولية . (ثم بصوت عال فجأة) بس قولى لى ، بس ، بتعملوا أيه فى التداريب دى ؟ . وبعدها ايه ؟ .

ســـعد : بعـدها نحارب .

ويتضح لنا أن سـعد يريد أن يستعد للحـــرب المحتملة التى سيشنها الاستعماريون بعد تأميم قناة السويس ولكن أمه هنية تعارض لأنها لا تخاف من الموت بدافع من عاطفة الأمومة التقليدية التى لا تنظر الا الى بيتها وسعادته بصرف النظر عما يجرى خارجه .. حتى ولو أثر هذا الخارج على داخل منزلها بعد ذلك .. المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبنـاؤها وبناتها دون أن يمســـهم سوء أو أذى .. وبهذا الأسلوب يقدم لنا الموقف دون أى تدخـــل منزلها بعد ذلك .. المهم أن تعيش لحظتها وحولها أبناؤها وبناتها دون أن بالجانب الذى يسانده الكاتب .. وان كان شكل المسرحية نفسه يوحى لنـــا بتعاطف الكاتب مع الجيل الجـــديد الممثل فى ســـعد واخوته .. فهذا لأن الخيوط الممتدة داخل نسيج المسرحية تحتم ذلك وليس لأنها رغبـــة الكاتب الشخصية أو رأيه الخاص .. فالكاتب لا يحاول أن يدس أنفه ليقنعنا بهـذا التعاطف بل ترك عمله الفنى يتفاعل من داخل نفسه لكى يقنعنا بمنطق الفن :

هنيـــة : وتجينى شايلينك البعيد على نقالة .

ســـعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد .

هنيـــة : (بلهجة شديدة التأثر) والله ما يمكن . دا انت اللى فيهـــم والله لا مسعد ولا محمد ولا عشرة زى مسعد ومحمد (تنهمر من عينيها الدموع وتواصل الكلام) بقى ربيناك وعلمناك وبدل ما نخليك تشتغل بعد الثانوية زى ابن أم محمود واللا زى سلامة افندى ما عمل فى أولاده ، بدال كده صرفنا عليـــك دم قلبنا ودخلناك الهندزة علشان تيجى فى الآخر وتبهدلنا كده . طب ان ما كنتش علشانك أنت أعمل خاطر لنا احنا . (بتأثر شديد) والنبى كنت أموت نفسى يا دهوتى ..

ولكى يؤكد الكاتب حياده الموضوعى فنيا ، اضـــاف بعض لمسـات الاندفاع والسذاجة ولمحات التهور والعفوية الى سعد لكى لا يحس المتفـرج أو القارىء بتعاطفه الا من خلال نسيج المسرحية عنـدما تحتدم الأحـــداث وتتوالى المواقف . وبـذلك لا يفرض رأيه الشخصى لأن المسرحية مازالت فى بدايتها ولم تؤكد شيئا بعد بأسلوب الفن .. وأى تأكيد أو انحياز الى جانب معين معناه الابتعاد عن الموضوعية المفروضة فى نظرة الفنان الشـــمولية الرحبة .. ولذلك لا نجد الجيل الجديد يتصف بالمثالية المطلقة البعيدة عن مواطن الضعف والسطحية بل نجد فيه ما نجده فى كل البشر من اندفاع وتهور وطول لسان فى بعض الاحيان .. وهذه التناقضـــات التى تتفاعل داخـــل الشخصية هى التى تجعلها تنبض بالحياة وتبتعد بهـــا عن منطقة التجريد

المثالية والتى تتحول فيها الشخصية الى فكرة مجردة تسير على قدمين وينتهى وجودها على المسرح بانتهاء الفكرة ذاتها ·· وينتهى وجودها بالتالى فى وجدان المتفرج بمجرد فهمه العقلى البحث للفكرة التى تمثلها الشخصية ·· ولكن الفن لابد ان يشغل العقل والقلب فى آن واحد والا خرج من دائرته الانسانية الشاملة الى داخل الدراسة البحتة التى تتعامل مع العقل فقط :

سعد : (منفجرا) يا عالم علمتونا الجبن · يا عالم خليتم الدنيا تركبنا وتهز رجليها ·· الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب · أمهات زى الأسود بيطلعوا رجاله وأنتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا · طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم · اسمعى يا ولية · تلاتة بالله العظيم أنا بادرب وح ادرب وح احارب وانشاء الله يتهد البيت ده فوق رؤوسكم (ثم يكمل انفجاره بسكوت مفاجىء وينظر لها شزرا) ·

هنية : (مغيرة طريقتها) يا أبنى أنا أمك ·

سعد : امى ما تهبطنيش ·

هنية : أنا خايفة عليك يا ابنى · هو ده حرام كمان · قلب الأم يا ابنى ·

سعد : هو ما فيش حد له أم الا أنا · ما الدنيا كلها أمهات ·

هنية : لو كنت أم ما كنتش تقول كده ·

ويتضح من الموقف السابق أن الأم فى واد والابن فى واد آخر ولن يلتقيا بحكم اختلاف الجيل وتناقض الثقافة وتباين التقاليد وتنوع المفاهيم ·· ويبالغ يوسف ادريس فى تأكيد هذا المعنى فينزع الى التقرير المباشر على لسان سعد الذى يقول لأمه :

« مافيش فايده · انتى فى وادى وأنا فى وادى · لا ح افهمك ولا ح تفهمينى ابدا · يلعن ابو دى عيشة · تلاتة بالله العظيم » ·

ولم يكن هناك مبرر لأن يقرر الكاتب هذا على لسان الشخصية لان الموقف كله والحوار الدائر بين سعد وامه يوحيان بهذا فى أسلوب درامى ·· ولكن يوسف ادريس لا يستمر فى استعمال هذا المنهج التقريرى بل يلجأ الى التجسيد الحى لانفصال جيل الابناء عن الآباء وثورتهم العارمة ضدهم وذلك من خلال شخصية كوثر أخت سعد التى تمثل ثورة الفتاة ، وتمنح بعدا آخر للصراع الناشب داخل بنيان المسرحية بين القديم والجديد ·· وبذلك يبعد الخط الأساسى فى الشكل الفنى عن التسطيح والوضوح الساذج لالقاء اضواء متعددة عليه من جوانب مختلفة :

هنيـــة : (لكوثر) اسمعى يابت . انتى عارفة أبوكى ما يعرفش حاجة عن التداريب دى . والنبى ان بزيتى بكلمـــة لأكون قاطعـــة لسانك من سقف حلقك ان سأل عليه قولى خـــرج .. فين . ما أعرفش .. ووصى اخواتك .

كوثر : ان كان على أنا . أنا مالى . هو حر .. يعمل اللى هو عاوزه . بس الواحدة لو بصت من الشباك تعلقوا لها المشنقة . الظلم ده كان ليـه يا رب .

ولا يحاول الكاتب أيضا تصوير تحجر الجيل القديم وتشبثه بقيمـــه البالية من خلال التقرير السردى على لسان الشخصيات بل يوحى لنـــا بهذا من خلال الحدث الدرامى نفسه على المنصة بحيث تتصرف الشخصـية دون أن تعرف السبب فى تصرفها هذا .. ولكن المتفرج أو القـــارىء يعلم الدافع الى هذا السلوك من خلال الشكل العام للمسرحية والذى يفسر لنـا الدوافع الخفية أو الأسباب المستترة وراء الحـدث عن طريق تتابع المواقف واحتكاك الشخصيات بعضها ببعض والمناخ الاجتماعى والجـو النفسى الذى يغلف الأحداث .. من هذه النماذج نجد نموذجا حيا على تحجر الجيل القديم ممثلا فى نصار رب الاسرة الذى يحس أنه لم يعد محور الاهتمـــام ومركز الكون فى أسرته .. ولذلك يحاول مقاومة هذا الاتجـــاه عن طريق الحركة القلقة السريعة وعلو الصوت وكثرة الالتفات .. ينادى على زوجتـــه من الداخل فيقول :

الصوت الداخلى : يا هنية . يا ست هنية .. يا مركيزة هنية .

هنيـــة : (لكوثر) سـامعة . ولا كلمـــة . روحى انتى صحى اخواتك .
(لنصار) ايوه . عايز ايه يا حج .
(لنفسها) أستر يا رب .
(لنصار مرة أخرى) ما كبـــاية الميه السخنة عنـــدك ع الكومودينو .. ده دى ..

الصوت الداخلى : ولا ع الكومودينو ، ولا فـــوق الدولاب ، ولا فى جيب البالطو ولا عاد لى قيمة فى البيت ده ، ولا أنتى عنتى نافعة ولا شافعة ولا فضيالى ، على الطلاق بالتلاتة ..

ثم يدخل نصار المسرح من باب الوسط مرتديا فانلة بأكمـــام طويلة ، وسروالا مربوطا تحت الركبة .. وهى الرموز الصريحة التى توحى بتقاليد الجيل القديم .. وهو ضخم الجثة فى حوالى الستين من عمره ويتميز بسرعة الحركة وكثرة الالتفات والتشويح بذراعيه :

هنيـــة : (مقاطعة) وان كانت ع الكومودينو .

نصــار : ابقى اقطع دراعى · مش من هنا (مشيرا الى ما فوق الرسغ) من هنا (مشيرا الى ما تحت الكتف) ·

(هنية تدخل الحجرة) ·

دى عيشة أيه دى · أصــل بغل الحكومة لــما بيكبر بيضربوه بالنار · هه ·

ثم يجسد يوسف ادريس هذه المعانى فى لمحة درامية عندما يرفــع نصار يديه الى أعلى كمن يهم بلعب تمرينات رياضــية لثنى الظهر ومده · ينثنى الى أسفل · ولكنه يعتدل فورا وهو يمسك ظهره بيده ·

نصــار : آى · العوض على الله (يجلس على الكنبة) زرجنت مفاصلك يا نصار وكان اللى كان · الحقينى يا ولية ·· ضهرى وقف ·

هنيــة : (داخله) المية السخنة اهه · اعوذ بالله ·

نصــار : (يتناولها) يا ولية أنا ح أدرس لك من جديد · مش عارفه لازم تكون دافيه ولازم تكون على ريق النوم ··

هنيــة : واعمــل لك ايه يا حج بس · سخنتها ٣ مــرات وانت مــا تصحاش ·

وعند هذا الموقف يبدو التحلل من داخل الجيل القديم نفسه ·· اذ أنه جيل لا يعيش فى وئام حتى بينه وبين نفسه ·· ولا يرجع انعدام هذا الوئام الى حيوية أو تضارب فى الآراء بل يرجع الى تحلل وانقطاع التفــاهم بين أبناء الجيل القديم ·· لأن كلا يعيش فى عالمه الذى تربى على الانعزاليــة والانانية وعدم الاهتمام بما يوافق أولا يوافق الآخــرين ·· ولذلك ينشــب صراع بين نصار وزوجته هنية بمجرد اجتماعهما على المسرح حول تربيــة الأولاد · والاسلوب الذى يتبعه كل منهما يختلف عن الآخر برغم أن الابناء قد كبروا ولم يصبحوا أداة طيعة يتلاعب بمصيرهم الآباء :

نصــار : تكونيش فاكره تلتين مخى كابوريا · ماله سعد ؟ ·

هنيــة : (بتململ) ما فيش · باينه كان عايز فلوس ·

نصــار : وعوزته دى لزومها ايه تطير عصافير دماغى على الصــبح · دلعى · دلعى · انا اكفر كل يوم علشان أجيب القرش من هنا وانتى تدلعى من هنا · وما صحتنيش ليه لما جبتى الميه ·

هنيــة : قلت اسيبك تنام لك شوية ·

نصــار : وسبتينى والا فتحتى المكرفون على الآخــر · انتو حواليكم نوم والا هباب عالى ·

هنيــة : (تأخذ الكوب الفاضى وتخرج وهى تتمتم لنفســها) يا فتاح يا عليم على الصبح ·

وبعد هذا التصدع وسوء التفاهم الذى يعـــانى منه الجيل القـــديم نفسه ·· يسيطر الخط الذى يمثله الجيل الجديد سيطرة كاملة على الشكل الفنى وذلك من خلال شخصية الطفلة سوسن صغرى بنات نصار التى تلح فى طلب حصان واحضاره لها لتركبه ·· ولا شك أن الحصان هنا هو رمز الانطلاق بالنسبة للجيل الجديد الذى يحاول التحرر والانطلاق من آســـار الجيل القديم ·· وعندما يعجز نصار عن تلبية طلبها ـ كعادة الجيل القديم دائما عندما يقف عاجزا أمام مطالب الجيل الجديد ـ يحاول خداعها كعادته أيضا اذا أحس بصلابة المطالبة وعدم تمكنه من مواجهتها ·· فيدخل نصار حجرة النوم ويعود مرتديا جلبابا افرنجيا ومعه مسند :

نصـــار : اتفضلى اركبى ·

سوسن : (تبكى) لأ · دا مش حصان ·

نصـــار : اما داه ايه ؟ ·

سوسن : دا مسند يا شيخ · الله ؟ ·

نصـــار : يا فتاح يا عليم · ودى يا خويا قايمة من النوم ايه اللى فكرها بالحصنة دلوقت ·

سوسن : (تبكى وتضربه) انا مالى هه · عايزة حصان · هاتلى حصان حـــالا ·

وعندما يتضح له ان الحيلة لن تجدى وان الخداع لن ينفع ·· يجـد نفسه مضطرا لأن يحنى رأسه لتلبية مطالب سوسن · ثم نكتشف فى نفس الوقت أنه قد أحنى رأسه لمطالب زوجته منذ زمن طويل ·· وهو المفروض فيه أنه رب الاسرة ورجلها وحاميها بمفهوم الجيل القديم :

نصـــار : ودى مشكلة ايه دى يا ولاد (تبرق ملامحه) عايزة حصان ؟ ·

نصـــار : دلوقتى حالا ؟ ·

سوسن : آه (وتواصل البكاء) ·

نصـــار : مش تركبيه يعنى ؟ · مش كده حاضر (يسجد امامها) انتى ح تلقى أحسن من كده احصنه · اركبى يا ستى ·· اركبى ··

ولكن سوسن رمز الجيل الجـــديد تجد أن أباها لا يصـــلح أن يكون اداة للانطلاق بحكم انتمائه الى الجيـــل القديم الذى استنفد كل وســـائل الانطلاق ·· ولذلك فهى ترفضه لانها ترغب فى الحصول على حصان حقيقى يحقق لها رغباتها :

سوسن : لأ · هه · انا مالى · هو انت حصان ؟ · أنا مالى · أنا عايزه حصـــان ·

نصــار : يا بنتى والنبى انا اجدع من ستين حصان · شايفة · أهه ·
(يمشى على يديه وقدميه كالحصان ويستعرض نفسه امامها ، وينهق ويصهل ويضرب الأرض بقدمه) ·
آدى الحصنة والا بلاش · ايلله · قبل ما يلعب · ح تركبى والا نادى امك تركبنى · أكثر ما هى ركبانى · يالله (يصهل) ·

ثم يبرز لنا تكاتف الجيل الجــديد فى مواجهة تفكك الجيل القــديم وانحلاله كما ظهر لنا فى العلاقة بين نصار وزوجته هنية · أما الجيل الجديد فنجده ممثلا فى شخصية مسعد الابن الاكبر لنصار ·· فرغم أنه حـرم من اكمال تعليمه فى سن مبكرة وتربى على تقــاليد أبيه وأشرف على ورشــة النجارة بعد تقاعده ·· أى أنه ورث الثقافة الضحلة والتقاليد والحرفة ·· لكنه يرى أن واجبه يحتم عليه مساعدة أخيه سعد حتى يتم دراسته بكليـة الهندسة ويتخرج فيها مهندسا كبيرا ومســاعدة أختـه كوثر حتى تتزوج أيضا ·· ورغم مقاومة زوجته فردوس لهذه الروح الطيبة التى يخدم بها أخاه وأخته ·· فهو يصر أنه بخدمته لأخيه وأخته يخدم نفسه فى ذات الوقت ·· لانه نفس الجيــل :

فردوس : مش باقولك شرابة خرج · حد منهم بيقول زى انت ما بتقول · كل واحد بيقول يالله نفسى وانت اللى عامل لى جــدع وكلنا سوا · والحكاية انك بتشــتغل هنا مرمطون · وأنا جـوزى ما يبقاش مرمطون ·

ســعد : المرمطون ده يا بعيدة هو اللى يشتغل لأغراب · أنا باشـتغل لمين ؟ · لأخويا عشان يخلص علام ولاختى عشــان تتجوز فيهــا أيه دى ؟ ·

وان كان مسعد يمثل النغمة المنطقية العقلانية الهادئة للجيل الجديد وذلك من أثر ما تبقى فى كيانه من تقــاليد تشربها عن أبيه وضحالة ثقـافة بسبب عدم اتمامه لتعليمه وتفكيره العملى البارد لتأثير حـرفة النجــارة التى ورثها عن أبيه ·· نجد ان سعد يمثل النغمة المندفعة الهــادرة التى تميل الى الطيش فى بعض الأحيان ·· بسبب ثقافته المثــالية التى تلقـاها بالجامعة ·· وهكذا يقدم لنا يوسف ادريس النغمة والنغمة المعارضــة لها فى نفس الوقت مما يمنح الخطوط الاساسية فى المسرحية عمقا وتنوعا يزيد من حيوية الشكل الفنى ويساعده على النمو الطبيعى النــابع من داخـله والبعيد عن التأثيرات الخارجية ·· ولناخذ مثلا يدل على النغمة المعارضـة المثلة لشخصية سعد :

هنيــة : وجاى كمــان بالقميص مقطوع ؟ · انا عميت من كتر لضــم الابر · والله والله ما انا مادة ايدى عليه · (ثم لمحمد) أنت لقيته فين يا ولد ؟

ســعد : هو أنا أيه ؟ · كنت أرنبة ضايعة ؟ · ما تسالينى انا ·

منيـــة : دا ابوك كان ناقص يهد البيت دا ·

ســـعد : (مقاطعا) بلا ابويا بلا عمى (امه تحـــاول عبثا أن تغمز له وتفهمه أن أباه موجود) أبويا ده كان زمان ، دلوقتى انا ابو نفسى · انا مش عيل صغير · انا راجل · لازم تفهموا كده · ح احـارب زى ما انا عايز انا حر فى نفسى · ودينى لا محارب واللى مش عاجبه يشرب من أوسع بحر ·

ولما كان الخط الذى يمثله سعد متطرفا فى الاندفاع والتهور والعفوية · فان من الطبيعى ان ينشأ الصدام بينه وبين أبيه الذى يمثل الخط المعـارض تماما ·· اما عن الاحتكاك بين مسعد المعتدل وأبيه فكانت له صفة الاعتدال ايضا ·· لكن سعد كان دائم الصراع مع أبيه ·· لأن الاثنين يمثلان قطبى المغناطيس ·· ولابد ان تكون محصلة الصراع بينهما هى النهاية التى سيصل اليها الشكل العام للمسرحية ·· ولقد بلغ الصراع اشده حتى حول استعمال الفاظ معينة مثل كلمة « بابا » مثلا :

ســـعد : يا بابا ·

نصـار : بلا بابا بلا ماما انا اصلى ما يعجبنيش كلمـة بابا دى · كنـا زمان بنقول لأبهاتنا يا أبا وكنا بنحترمهم · دلوقتى بتقولولهـم يا بابا وبتضحكوا عليهم · انت شايف الجـرح اللى فى رجلى ده اللى طوله تلاتين سنتى · ده علشـان وأنا راجـل قد كده اتأخرت مرة بعد العشا بربع ساعة فمسكنى أبويا وعمى الله يرحمهم ويدشدش الطوب اللى تحت راسهم وفضـلوا يضربوا فيه لغاية ادان الفجر · ازاى تعمل عمل زى ده من غـير ما تقول لى ازاى ما تعمليش اعتبار · ومين يضمن لى انك بتروح المعسـكر ؟ ·

ففى موقف مثل هذا نحس بعجلة التطور تدور بسرعة ·· وتقول لنـا دون تقرير من الكاتب أن الزمن قد تغير وأن الاسلوب الذى عومل به نصار وتربى عليه لا يصلح لابنه سعد بحكم تغير التقاليد واختلاف المفاهيم من جيل الى جيل ·· وكلما امتدت الخيوط المشكلة للبناء العام وتطور الشكل الفنى للمسرحية من داخلها كلما احسسنا أنه لا يمكن لانسان ما ان يقف عقبة فى طريق التطور حتى لو كان هذا الانسان هو رب الأسرة وحاميها والقائم على رعاية افرادها اجتماعيا واقتصاديا ·· ولو استطاع التحكم فلمدة وجـيزة حتى يكبر الابناء ويتمكنوا من الوقوف على أرجلهم والدفاع عن حقوقهـم ضد طغيان الآباء النـابع من اختلاف الأجيال والمفاهيم الملازمة لهـا ·· والاجيال الجديدة والقادمة هى الأداة التى تستعملها سنة التطور فى تأكيد وجودها منذ الازل وحتى الأبد ·· وهى سنة قدرية بمعنى استحالة الهـروب منها أو من مواجهتها · وهذا يؤكد بدوره الاستحالة المطلقة لتحـديها أو الوقوف ضدها ·· وعندما يوضح سعد لأبيه أنه من جيل الانتصار والتقدم ، يحاول أبوه أن يقلل من شأن الجيل بحكم التحدى القائم بينهما :

نصـــار : الشبان اللى زيك كل اللى بيقدروا عليه أنهم يسبسبوا شعورهم ويبصبصوا للبنـات ؟

ســـعد : ايوه · هم دول بالضبط · بس هم دول اللى طلعوا الانجليز · احنا الجيل اللى هزم الانجليز واحنا اللى ح نردهـم برضـك ونهزمهم اذا فكروا انهم يرجعوا تانى · ما تسيبنا نهزمهم ··

نصـــار : انت تهزمهم ؟ ·

ســـعد : كلنا نهزمهم ·

نصـــار : حد ييجى يا بنى قدام القطر ويصدر له ·

ســـعد : احنـا القطـر

نصـــار : يا شيخ اتلهى · الجيـــل بتاعنا قال : عايزين تصلحوا الدنيا وانتم نفسـكم عايزين تصليح ·

وربما يظن القارىء أو المتفرج أن نصار يقول هذا الحديث عن فلسـفة جوانية أو فهم عميق للحرب التى تشنها ذات الانسان ضد نفسه وتسـتخدم فيها اسلحتها المتمثـلة فى القلق والغـرور والكبر والتردد والخوف والخجل والجبن والجرى وراء هدف لن يتحقق لاعتقاد فى أوهام لن تصـل الى حـد اليقين فى يوم من الأيام ·· ولكن نصار يقول هذا لابنه لاحساسه بالغيرة من جيل ابنه المعتز بكبريائه وشجاعته ·· ويتوهم ان ابنه ينضم الى معسكرات التدريب لا لكى يصد المستعمرين اذا هجموا ولكى لكى يشبع غرور الشـباب ونزقه ·· فهو يقول لابنه مسعد فى الفصل الثـــانى ·· حتى بعد أن رأى الناس الاسطول الانجليزى الفرنسى فى عرض البحر :

نصـــار : يحاربونا ليه ؟ · احنا عملنا فيهم حاجة ؟ دول كانوا هنـــا قاعدين · قلنا لهم يا لله راحوا ماشين ، ولو كان فى نيتهـم حـــاجة كانوا تلحمـــوا وقالوا مش ماشـــيين · وأزيه ما آزيناهمش · خدها يا بنى قاعدة كده على ميزان الميه مادام ما تازيش حد ما حدش يأزيك أبدا ··

ويحتدم الصراع الممتد بين الخط الذى يمثله الجيل القديم والآخـر الممثل فى الجديد وتتسع رقعة أرضه عندما يؤكد سعد فى كل لحظة حقه فى أن يفعل ما يشاء ويقول ما يريد دون أية قيود من أبيه أو أمه ·· ونظرا لأن جيله لم يملك بعد أدوات التحكم فى تصرفاته حتى تبدو حاسمة وفعالة وذات أثر بعيد عن التهور والاندفاع ·· فلذلك نحس انه لا يعرف كيف يعبر عن ثورته تعبيرا سليما ·· وعلى هذا تتميز تصرفاته بالنزق والطيش رغم حسن نيته ورغبته الأكيدة فى مساعدة وطنه وقت الشدة ·· ومن هذه التصرفات عندما تدخل أمه هنية حاملة طبقين فى صمت وتضعهما على المائدة :

ســـعد : شيلى اللى انت جـــايباه ده ، مش فاطر (يخرج ســـيجارة ويشـعلها) ·

منيـــة : وسجاير ايه دى رخره كمان ؟

ســـعد : وحشيش وخمرة وأى حاجة ح أعوز أشربها ح أشـــربها عايزة أيه بقى ·

منيـــة : هى عين وصابتك ·

ســـعد : بطلوا تخريف بقى (يمسك كوبا من فوق الكونسول ويقذفه الى الركن بعنف فينكسر) بطلوا تخريف بقى · احنا عايشـــين فى عصر الذرة ، وانتم تقولوا الاعداء هنا ، الأعداء هناك فى قبرص واسرائيل وحلف بغداد واحنا لسه هنا ·

ولكن أمه لا تفهمه عندما يفسر لها قوله بانه يوجد اعداء أيضا داخل صدره ولكن اعداء الداخل هم ظل لاعداء الخارج ·· فالخـــوف الذى يكمن داخل النفس هو امتداد للعدو الذى يتربص بالبلاد من الخــــارج ·· ولذلك فاذا تغلب على الخوف الداخلى فسينتصر بالتالى على العدو الخارجى ·· واذا أصر والداه على الانكماش بسبب الخوف فهما من الأعداء ويتحتم عليه عندئذ مقاومتهما ·· لأن الاستسلام للخوف هو تسليم للعدو ·· والتســليم للعدو معناه المهادنة والرضوخ والمذلة والاستعباد والموت ·· ولكن أمـــه التى تنتمى الى جيل آخر لا تفهم ما يقوله ابنها الذى يحاول توضيح الأثـــر السيكلوجى للخوف على تصرفات جيل أمه ··

ولكن أمه تنزع الى الغيبيات وتعتقد أن عينا قد أصابت ابنهــــا ·· وهكذا نجد العلم ووضوح الرؤية والنظرة الثاقبة وجها لوجه مع الغيبيات والرقى والتعاويذ والخوف من المجهول ويتحول الخوف الى مركز الدائرة التى تدور حولها حياة الجيل القـــديم ·· الخوف من المستقبل والمجهول والأعداء ·· وبذلك تفقد الحياة طعمها وتتحول الى ركود وموت مقنع ·· ونحس فى أثناء الصراع المشتعل بين القـديم والجديد أن كفتيه متعادلتان طوال الفصلين الاول والثانى · ولكن فى الفصل الثالث والأخير يبدأ الجديد فى السيطرة على القديم وتخفت نغمة القديم وتنطوى تحت لواء الجديد طبقا لحتمية التطور ·· ولكن حتى الآن يجد سعد صعوبة فى اقناع أمه بضرورة طرد الخوف من النفوس ·· وعندما تفشل سبل الاقناع يضطر الى استعمال أسلوب الجدل العنيف حتى يفرض نفسه عليها فرضا ··

وعندما تحس الأم أن الاب غير مهتم بمساعدتها على أن يثنى ابنـــه عما عزم عليه من الاشتراك فى معسكرات التدريب ، يتضح لنـــا مـــدى سوء الفهم وقصر النظر الذى يتميز به الجيل القديم ·· فلو أن الأم عندها من النظر ووضوح الرؤية الكفاية لما اعتقدت أبدا أن زوجها ــ وهو من نفس جيلها ــ يشجع ابنه لكى يتدرب عسكريا ·· وذلك ما سيثبت لنا فى الفصـــل الثالث عندما يحبس ابنه فى البيت لكى لا يخرج ويشارك فى الجهـــاد ، لأن حياته هو الآخر تدور حول نفس المركز : الخوف ·· ولو فهمت زوجته هذا لما خدعها تظاهره باللا مبالاة ··

ثم تهل داخل الشكل الفنى للمسرحية بوادر الاختبار الذى سيكشف لنا الاتجاه الاصيل من المزيف والرأى السديد من الساذج ٠٠ هذا الاختبــار يتمثل فى العدوان الثـلاثى على مصر وبذلك نحس أن الحرب هنـــا ليست دخيلة على شكل المسرحية ونسيجها بل هى من ضمن الخيوط الممتدة داخـل النسيج ولا يمكن أن تنفصل عنه ٠٠ ويمكن أن نعتبرها حجر الزواية الذى قام عليه بناء المسرحية كله أو نقطة الانطلاق التى بدأ منهـــا الكاتب شكل المسرحية الفنى أو أرض الصراع بين الجيل القديم والجديد ٠٠ ولو لم يكن هناك حرب لما وجدنا احتداما للصراع أو تشابكا للخطوط العريضة المشكلة لكيان المسرحية ٠٠ ولم وجدت المسرحية أصلا ٠٠

فى مطلع الفصل الثانى يقدم لنـــا يوسف ادريس خليفة مادية توحى باندثار القديم ٠٠ فكل ادوات منزل الحـاج نصار فوق المنصـــة أصبحت مستهلكة أو أوشكت ٠٠ لأن يوسف ادريس يستغل كل ادواته ككاتب مسرحى لتشكيل مسرحيته فنيا من خلال ابراز الصراع الأساسى بين القديم والجديد وتعميقه ٠٠ فالساعة القديمة والأثاث الذى اكل عليه الدهر وشرب والحقيبة المستهلكة والمنشار الذى يعلوه الصدأ ٠٠ كلها رموز توحى بانتهاء فاعليـــة القديم واندثار قيمه وزوال اتجاهاته ٠٠ فى مواجهة هذه الخلفية المـــادية نجد الجيل ممثلا فى سعد وصديقه سامح عند رفـع الستار يتحـــدثان عن امالهما فى المستقبل والسبل السليمة لحمـاية الوطن وطـرد الخوف من قلوبهما ٠٠ وهى نغمة تختلف كل الاختلاف عن النغمة التى ســادت طوال الفصل الأول :

ســامح : تفتكر نوصل هناك امتى ؟

ســـعد : ح نقوم من هنا الساعة اتنين ، اظن نوصل هناك ع الصبح ٠

ســامح : يا خى قول ح نوصل على طول ٠٠

ســـعد : حد عارف يا سامح ٠

ســامح : بس الواحد مش فاهم حـــاجة ٠٠ ازاى الهجوم اليهودى دا يحصل وايه حكاية الانذار دى ٠

ســـعد : شوف ٠ دلوقتى انت مش مدنى ٠ انت راجل عسكرى ما عليك الا التنفيذ ٠ مش شغلنا نناقش دلوقتى ٠ أمر نســافر العريش لازم نسافر ، اضربوا نضرب ٠

ويتضح من االنغمة الســـائدة فى الحديث بين سامح وســعد مدى التناقض بين الجيل الجديد والقديم ٠٠ نحس بالعزم والتفاؤل يحدوهما حتى فى أصعب المواقف وأشد المحن ٠ لا يوجد لمسة للجبن أو الخوف أو التشاؤم أو أى نوع من القيود النفسية أو الرواسب الاجتمـــاعية تحـد من انطلاقهما لتحقيق رغباتهما لتحرير الوطن واسعاد الآخرين ٠٠ بينما نجد الجيل القديم مكبلا بالقيود المتمثلة فى الانانية والانعزالية والنظرة المحدودة ويحـــاول

فى نفس الوقت فرضها على الجيل الجديد كما سيفعل نصار مع ابنه ســـعد ويحبسه فى حجرة بالمنزل لكى يمنعه من المشاركة فى الدفاع عن الوطن ٠٠ ولكن يوسف ادريس لا يحاول ابراز جانب واحد من جوانب الجيل الجديد على اساس الشجاعة المطلقة والاقدام الجـرىء ٠٠ والا تحولت شخصياته الى انماط تحمل صفات مجردة لا تقنعنا لانهـا لا تحمل داخلهـــا التناقض والصراع المفـروض ان يوجـــد داخـل النفس البشرية ٠ ذلك الصراع الذى ينشب بين الشجاعة والخوف ، الاقدام والتراجع ، الجراة والجبن ، القــوة والضعف ٠٠

ولذلك نجد الجيل الجديد يبرر السبب الذى يدفعه الى عدم الاحساس بالخوف أو على الأقل تركه ليجد من انطلاقه ٠٠ انه يعترف بأن الخوف يجد طريقه أحيانا الى قلبه ولكنه يقهره لأنه يؤمن ان الحياة لا يمكن أن تســـتمر مع الخــوف :

ســـامح : أنا اللى أكيد ح اضرب الاول ٠

ســـعد : تضمن منين ؟

ســـامح : لأن هو اللى ح يخاف الاول ٠ واللى يخاف الاول رصـــاصته تطلع الآخــر ٠

ســـعد : وايش ضمنك ان رصاصته ح تطلع الآخر ٠

ســـامح : درر صـــديقى سعد الغالية ٠٠

ســـعد : درر أيه ؟

ســـامح : مش فاكر الضهر واحنا بناكل سندوتشـــات من الكانتين وانت متحمس وبقك مليان طعمية وبتقول : أنا مش ممكن أخــاف ٠ أنا الأقوى ٠ هو جاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنها ٠ هو غريب وأنا فى أرضى ، هو بيحارب بماهية ، وأنا بحارب بايمان ، هو اللى ح يخاف الأول ٠٠

وهكذا نجد سندا يقف وراء الشجاعة ويبررها وبالتـــالى يبعـــدها عن نطاق التهور والاندفاع الاعمى ٠٠ يقف الجيل الجـديد كله وراء هــذا النوع من الشجاعة ٠٠ حتى مسعد شقيق سعد ٠ وهو الذى يعد من التقليدين الذى نشأوا على نمط والديهم يؤازر اخاه ويؤكد له ان الجبان يموت ألف مرة أما الشجاع فيموت مرة واحدة فقط ٠٠ وأن حماية الوطن فرض على الجيل الجديد لأن الجيل القديم تربى فى ظل نظام استعمارى ولن تتغـــير مفاهيمه التى نشأت معه ٠٠ ولأن مسعد قد نشأ على نفس التقاليد فقد وضع قدما فى نطاق الجيل القديم بحكم تربيته وثقافته وقدما أخرى فى نطاق الجيل الجديد بحكم سنه وبيئته ٠٠ ولذلك فهو يفهم حيل الجيل القديم ويحـــاول معاملته بنفس الاسلوب القائم على عدم المواجهة الصريحة ومحاولة تنفيذ اغراضـــه بعيدا عن مقاومة الجيل القديم ومعارضته ٠٠ نجده ينصح اخــاه سعد أن

يذهب الى ميدان القتـــال دون وداع ابيه حتى لا يمنعه من تنفيذ ما عقـد العزم عليه ..

وربما يكون تشجيع مسعد لاخيه سعد صادرا عن اقتناعه بالاعمال التى يستطيع جيله القيام بها أو ربما يكون نابعا من ثورته على أبيه المتحكم فى مقدراته .. وهو اذ يشجع اخاه يؤيد فى نفس الوقت ثورة أخيه ضد أبيـــه وبالتالى يجد منفذا لا شعوريا للكبت الذى عاناه منذ طفولته حتى بلوغه .. حتى زواجه من فردوس لم يكن بمحض اختياره أو صادرا عن ارادته الحرة بل كان اختيار أبيه الذى زوجها به .. ونلاحظ أن السعادة الزوجية القائمة على الاقتناع المتبادل والنظرة الشاملة الى الأمور لم تتسن للعلاقة الزوجية بين مسعد وزوجته فردوس .. فعندما تحس بخطر الحرب يدهم بورســـعيد تحاول جاهدة أن تترك منزل زوجها الى بيت أهلها حتى تموت وسطهم على حد قولها :

فردوس : والله ما انا مســـتنية الا دقيقة واحـدة ما جتشى ما الا قايلة لعـم الحاج يروحنى .

سبــــعه : ايوه . ما انت كانك مراته . والله باينك مراته . طب تكونى مراتى ازاى وأنا لا خطبتك ولا اتجوزتك . هو اللى شـــافك وخدنى اشوفك قلت له بقها واسع يقوم الراجل يومها يقول لى ايش فهمك انت فى النسوان يا جردل ، هو لولا أمك كان بقهـا واسع كنت اتجوزتها ، تبقى مراتى ازاى . نشـوف رأى عمك الحج ايه يا ست مراتى ..

وتتطاير نذر الشر فى الجو . ويصدر الانذار البريطانى الفرنسى .. ولكن نصار لا يأخذ المسألة مأخذ الجد بل يعتقد انها لن تخرج عن نطـــاق الارهاب المعنوى فقط .. ولكن يوسف ادريس لا يعتمد فى هـذا على ابراز ملامح الجيل القديم عامة بل يركن الى تجربة خاصة فى حياة نصار تبرهن له ان الانذار لن يكون أكثر من حبر على ورق .. وبهذا يخرج من نطـــاق العمومية التى تحيل الشخصية الحية الى نمط بارد لا يعبر عن نفسه بقـدر ما يعبر عن طبقته و عن آراء المؤلف فيها .. وتدب الحياة فى شخصية نصار أمام المتفرج عندما يقص لمسعد حكاية من تجارب حياته الخاصة تبرر طمأنينته البالغة .. وتؤكد ان خط الصراع بين الجيل القديم والجـــديد لم يأت الى نهايته بعـد :

مســـعد : (بصوت حاد) لا الظاهر يا أبا الحكاية المرة دى جد .

نصـــار : جـــد فى عينك . ايش عرفك انت بالانجليز ؟ اســـألنى . أنا اشتغلت معاهم خمس سنين وأعرفهم كويس قوى . دول أكبـر مهوشتية فى العالم . أيام الحرب كنت باشتغل فى ورشـــة فى التل الكبير اسمها الـ (فايف) (بى) (أو) (دى) ، تعرف كانوا طول النهار بيشغلونا فى ايه ؟ نعمل دبابات خشب وورق

وندهنها بويه عشـــان يهوشـوا بيهـا روميـل · الانذار بتاعهم دا ورق ·

وتؤكد هذه التجربة الشخصية فى الوقت ذاته قصر النظر الذى يتمتع به الجيل القديم وعلى رأسه نصار ·· فهو يطبق تجـاربه الشخصية على كل موقف يقابله فى حيـــاته دون تقييم موضوعى لملابســات هذا الموقف وظروفه الخاصة ·· وهو بذلك يجعل من تجاربه الحياتية معيارا لا يتغير وبالتـالى يحاول تجميد التطوير واعاقة التقدم ·· لأن الحيـــاة تكشف كل يوم عن وجه جديد لها ·· ولا ينطبق ما كنا نعتقده فى جيل مضى على الأجيال التالية لتغير الظروف وتبدل الملابسات ·· وسوف تكشف التجربة التاريخيـــة فى الحياة والتجربة الدرامية فى المسرحية عن النظرة القصيرة المغلقة بضـباب التقاليد والرواسب القديمة ··

ثم يتضح لنا جانب آخر من جوانب الصراع بين القديم والجـديد ·· وهو خط الصراع المكون للشكل الفنى للمسرحية ·· هذا الجانب يتركز فى الخداع الذى يلجأ اليه الجيل القديم عندما يجـــابه بالاصرار والمعارضـــة الشديدة من الجيل الجديد ·· فلا يتحداه وجها لوجه ·· بل يحاول التظاهر بالموافقة على كل الآراء الجديدة ·· وعنـــدما يطمئن الجيل الجديد اليـــه يغدر به الجيل القديم ويتحكم فى مقدراته ·· كما فعل نصار بابنه بعد أن ابدى له موافقتـــه الكاملة على ذهابه الى ميدان المعركة للذود عن حياض الوطن ·· وعندما يطمئن سعد الى أبيه ·· يقوم الأب بحبسه فى أحدى غرف المنزل ·· ولنتتبع الآن هذا الخط الذى سيدفع الشكل الفنى كله الى نهايته المتمشية مع مقدماته :

نصـــار : أعوذ بالله · ايه ده · نســـوان عقلها فارغ · تعال يا سعد · ما شاء الله ما شاء الله · حد طايل يكون له ولد بقى راجـــل زيك كده ورايح يحارب ويدافع عن بلده ؟ · حـد يزعل منـدى يا ولاد ؟ · تعـــال يا سعد · تعال هنـــا ف النور أما ابصلك بسم الله ما شاء الله · تعال كده · (يقف بجواره واضـــعا كتفه بجوار كتف سعد) دا أنت بقيت طولى حتى أطول منى · وشوف المغفلة أمك عايزة تقعدك جنبها ·

ولأن الجيل الجديد قد نشأ على الصراحة والوضوح والمواجهة فهـــو غالبا ما تخدعه المظاهر ويقع فريسة لحيل الجيل القديم لأنه يظـــن أن كل الناس فى صراحته ووضوحه ولا يدرك أن الجيل الذى سبقه قد نشأ فى ظل نظم استعمارية صارمة لم تمنحه الفرصة لكى يعبر عن نفسه تعبيرا سليما وأن يقول ما يجول فى خاطره أو أن يعتز بوطنه ويدافع عنه ضد المغتصبين ، بل تغلغلت فيه الأنانية الضيقة والمفاهيم القاصرة عن استيعاب كل ما هو جديد وغير تقليدى ·· ولذلك يصدق سعد كلام أبيه فورا دون أن يتوجس خيفة من حيلة تحـــاك له :

سـعد : مرسيه يا بابا · يا سلام عليك · انت هايل · طب بقى · قبـل ما نينا تيجى وتعمل لنا حكاية ، سلام عليكو بقى · أصـل سـامح حيفوت على دلوقتى عشـان نروح سوى · سـلام عليكو · اشكرك قوى يا بابا ·· مش ح أنسى لك دى أبـدا · انت أروع أنسان ف الدنيا · انت ودينى بطل · يعيش الحاج نصار بطل مصر والقومية ··

وعندما يكتشف الأب أن الابن ما زال مصرا على سرعة مغادرة المنزل الى ميدان القتال يستغل كل حيلة فى تأجيل سفره لحين ايجاد الوسيلة التى يمنعه بها منعا باتا وذلك بحبسه فى أحدى غـرف المنزل ·· وهـو فى ذلك مستعد للتخلى عن قيمه التربوية التى بثها فى أبنائه منذ نعومة أظـافرهم حتى يؤجل رحيله ·· ومنها مشاركته اياه التدخين برغم اعتقاده الجازم أن الأبناء لا يصح لهم التدخين الا بعد اشتغالهم وحصولهم على مرتب يعولون به أنفسـهم :

سـعد : (بهمس) عايز تقول ايه يا بابا وحياتك بسرعة · أصـله ·
نصار بطل مصر والقومية ··
لازم تقعد هنا هه · وتقعد كويس · ايوه كده وتولع سيجارة ·

سـعد : مابا شربش ·

نصـار : بتشرب ·

سـعد : اقسم لك يا بابا ··

نصـار : لا تقسملى ولا اقسملك · امال ايه اللى نافخ جيبك فوق دهه · طلعها (يمد نصـار يده ويخرجها) ولع · وادينى واحـدة وولع لى · وافتح لى مخك قوى · واسمعنى · أنا بابشـتغل ايه ؟ ··

ويبدأ فى تأجيل رحيل ابنه بافتعال سرد تاريخ حياته الطويلة لكى يقنعه عقليا ومنطقيا ولكى يستغرق من الوقت أطول مدة ممكنة ·· فيحكى له كيف بدأ العمل فى سن التاسعة وكان يعمل نجارا متجولا لتصليح الكنب والكراسى ويحصل فى نهاية اليوم على قرش ونصف قرش لكى ينفق منها على نفسـه وأمه ·· وهـو لم يبن هذه الورشة التى يعمل بها مسـعد الآن وتدر على العائلة أرباحا كثيرة الا بعد سنين طويلة من الجـوع والحرمان والتقشف والظلام والذل وضـياع الكرامة والضرب والتشرد والاهـانة والسب واللعن والغربة والسفر والجهل والفقر والمرض والترحال والتجوال والعمـل مع السفلة من القوم ·· ثم جاءته الحرب العالمية الثانية وهـو فى الاسكندرية ثم أسره الايطاليون فى طرابلس مرة وضـل طريقه فى الصحراء أربعـين يوما ·· كل هذا الكفاح المرير من أجل امتلاك الورشة ، ومن أجـل الابناء حتى يعيشوا فى رغـد من العيش ولا يتذوقوا ما لاقـاه من شظف العيش ومرارة اللقمة ·

وعندما يصر الابن على أن هذه القصة لا تمت للموقف الحالى بصلة ، ينهج الأب منهجا آخر فى محاولة استعطاف الابن واثارة بنوته له فهـــو يوضح له أن ثمرة كفاحه هذا هى الذرية ، ولذلك فهو مطالب بالمحافظة عليها بأية وسيلة لأنها نتيجة عمله وبالتالى فهى ملكه وله حرية التصرف فيها وهو بالطبع لا يقول هذا صراحة بل يغلفه فى أسلوب مثير لعاطفة البنوة عنـــد ابنه سعد حتى يتقبل رأيه الحقيقى فى الموقف بعد ذلك ولا يعانده :

نصـــار : مستعجل على أيه ؟· جايلك أهه فى اللى احنا فيه · وجاوبنى · تقدر تقول لى ادينى كافحت العمر الطـويل دا كله ، وثروتى النهاردة ايه ؟·

ســـعد : الورشة طبعا ··

نصـــار : لاه · ورشـــة ايه ؟· ثروتى انتم · انت · انت بالذات ثروتى انت كفاحى فى التلاتين ســـنة دول · انت اللى طلعت أخوك مسعد دهه من المدارس علشان اقدر اشغل معايا واحـــد ف الورشة واعلم واحد · اعلمك أنت · انت اللى فات من عمرى وانت اللى جاى · انت مستقبلى · مستقبل اخـواتك انت اللى ح اضمن بيك مستقبلهم · وبعد ما عملت انا دا كله فى سنين طويلة وسنين ، جاى أنت بسلامتك النهاردة عايز تضيعه فى شربة ميه ، فى لحظة فى نزوة طايشة ، فى لعبة ؟· وعايزنى أطاوعك ؟· يا خى دا ولا فى الأحلام ·

ويظل الصراع دائرا بين النظـرة الذاتية المتمركزة فى الأب نصـــار وبين النظرة الشمولية الممثلة فى الابن سعد ·· الاب لا يرى من الوطن الأم غير عائلته فقط ولذلك لا ضرورة للدفاع عن مصر مادامت العـائلة فى أمان اما الابن فيعتقد أن عائلته الحقيقية هى مصر واذا وقف كل مواطن موقف أبيه هذا فمن سيصد عنها الأعداء ·· ولكن الاب لا يعتقد فى رأى ابنه وتتضح أنانيته عندما يشرح لابنه انه عندما جاع لم يهرع أحد لتقديم اللقمة اليـه ، وعندما تعرى لم يتبرع أحد له بالكساء ·· وبناء على ذلك أنه مادام قد جاع لوحده ولم يجع معه الآخرون فلمـاذا يموت من أجل هـؤلاء الآخرين ؟ · ولا يوجد ـ فى رأيه ـ أحد يجوع أو يموت من أجل الآخرين · وكل واحـد يدافع عن نفسه فقط عندما يهاجم ·· ولكن سعد يؤمن أنه ابن مصر قبـــل أن يكون ابن نصار ·· وهى امهم جميعا التى ربتهم وخلفتهم ··

وبعد جدال عنيف تبدو فى نفس الأب بشائر صراع جديد بين الواجب والعاطفة وبين الابوة والوطنيـة وبين العقل والقلب ·· ولكن لا فائدة ·· فالنظرة التقليدية تنتصر آخر الأمر بحكم التقاليد التى نشأ عليها والمفاهيم التى تشبع بها منذ حداثته وضيق الأفق النابع من قصور الثقافة ·· فهـو لا يرى مصر تلك الا فى ابنه ·· واذا مات ابنه فلن تعوضه مصر عن فقده وهو لذلك مستعد للموت فداء ابنه وليس على استعداد لأن يضحى فى سبيل مصر التى لم تمنحه شيئا كما يعتقد ·· وربما نشأ هذا الاعتقاد عنده بسبب

الضغط الاستعمارى على أعصاب المصريين وأبعادهم عن الاحساس بملكية الوطن وأرضه عن طريق المهازل التى ارتكبتها الحكومات المتعاقبة قبـــل الثورة والتى أوحت لبعض الفئات من جيل نصار أن كلمـــة الوطن بمفهومها المجرد لا تعنى شيئا ٠٠ ويجب على كل انسان أن يرعى شـــئونه ولا يلقى بنظرة خارج حدودها ٠

ويشتد الجدل ويحتدم الصراع بين الأب والابن ٠٠ ومع مرور الوقت نحس بكفة الابن ترجح بحكم حتمية التطور الذى يفرضه التاريخ من خـارج المسرحية ويفرضه فى نفس الوقت نســـيج المسرحية وخيوطها التى بدأت فى المقدمة وتعقدت عند احتدام الصراع بين الجيل القديم والجديد ٠٠ وهو خط الصراع الذى شكل الهيكل العام للبناء الدرامى للمسرحية وجنبه الكثير من النتوءات التى تقلل من حيويته وتضعف من تطوره الطبيعى ٠٠ ويبـدأ خط الجيل الجديد فى الانتصار على الجيل القديم عندما تنتهى حجج نصـار ولا يجد ما يردده سوى كلام النساء برغم احتقاره للمرأة بحكم المفـاهيم التى نشأ عليها جيله :

ســـعد : الكلام ده نفسه سمعته من أمى دلوقتى ٠٠

نصـار : ما انت يا بنى اللى خليت كلامى يحصل كلام أمك ٠ ما عدش عندى أقوله الا كلام النسوان ٠

ويمنح يوسف ادريس معادلا مجسما للموقف العام يرجح به كفة الجيل الجديد فى دفعة درامية سريعة ، وذلك عندما يحاول الأب التظاهر بالرغبـة فى أن يحل محل ابنه فى الدفاع عن مصر بحكم عمـره الطويل بينما المستقبل العريض لا يزال فى انتظار ابنه :

(تسمع صفارة من الخارج) ٠

ســـعد : دا سامح يا بابا ٠ أوعى من فضلك ٠ ما حدش بدال حـد ٠ يوم ما قامت الحريقة الصغيرة فى الورشة كل النـاس كانت بتطفى وما كانش حـــد بيقول أنا بدال حـــد (ثم بحماس) النهاردة حريقة كبـــيرة فى الورشـــة الكبيرة ٠ أوعى من فضلك ٠ الله ٠٠ انت عايزنى اتخانق والا أيه ؟ ٠

نصـار : اللى تحسـبه ٠

ويتحول الصراع الفكرى المتمثل فى الجدل والنقاش الى صراع عضلى لأن الحجة قد اعيت الجيل القديم ولم يبق أمامه سوى القوة الجســدية التى يتوهم أنه يملكها ٠٠ ولكن بحكم تطور الزمن ايضا نجد الجيل الجديد يملك من القوة الجسدية ما يمكنه من التغلب على القديم :

ويؤمن نصار بعبث المحاولة فيلجأ الى الخداع والحيل مرة أخرى ٠٠ ولذلك نجده يغير موقفه فجأة حتى يطمئن ابنه اليه ٠٠ ويبدى موافقته على

ذهاب ابنه الى ميدان القتال بل ويصر على توديعه الى المحطة ·· ويشترط ان يدخله حجرته ويقفل عليه بالمفتاح حتى لا يترك المنزل دون وداع مستغلا انهماك ابيه فى ارتداء ملابسه لكى لا يذهب معه الى المحطة ويتحمل مشقة الوداع ·· ويصدق ابنه هذا الكلام نظرا للبراءة التى نشأ عليها جيله المتفتح للحياة ·· وهو الجيل الذى لا يلجأ الى الخداع والحيل لاحساسه بالقوة الذاتية التى يصنع بها الحياة على أرضه :

سعد : (يضحك) أنا ما فيش فى نيتى حاجة · بس أوعى انت يا بابا يكون فى نيتك حاجة وتقفل على ولا تفتحش ·

نصار : هو أنا يا بنى عيل صغير · يرضيك احلفلك بايه ·

سعد : برحمة والدك اللى ما بتخلفش بيه باطل ·

نصار : طيب يا سيدى · ورحمة أبوى (يغلق الباب بالمفتاح مرتين) ما أنا فاتح عليك يا سعد ابدا الا أما يرجع كل شىء كما كان ·

سعد : الله ؟· مش كده يا بابا · مش وقت الهزار · افتح الباب · (يخبط على الباب) ·

نصار : انا ما صدقت أقفل عليك ··

(تسمع صفارة سامح من الخارج) ·

سعد : (ينهال على الباب ضربا) افتح · الله · افتح بقول لك · دا شغل عيال ده · انت حلفت برحمة ابوك · افتح يا بابا ·

(تسمع طلقة مدفع ثم صفارة سامح من الخارج) ·

نصار : (وهو ينظر من الشباك) يا أستاذ سامح سعد سبقك على المحطة وبيقول لك تحصله · مع السلامة ·

وهكذا يلجأ الجيل القديم الى كل حيلة صغيرة ليحقق أغراضه ·· يحنث بقسمه ويخل بوعده فى سبيل المحافظة على ممتلكاته ·· هنا يصل الجيل الجديد الى نقطة اللا عودة معه ويستمر الصراع وتدور رحاه أشد ما تكون عنفا :

سعد : افتح يا حج نصار · افتح بقول لك · دا مش شغل رجالة · دا شغل جبانات · افتح · افتح · افتح يا جبان ·

نصار : أنا جبان يا بنى · معلهش · بكره لما تخلف تعرف أنا عملت كده ليه · وساعتها حتعرف ان أبوك ما كانش بيعمل كده لأنه جبان ·

ثم يتوج كلامه الأخير بهدير مدافع فى الخارج رمز التغير الجذرى والتطوير الشامل • ثم يسدل الستار على الفصل الثانى لكى يرتفع عن الفصل الثالث والأخير ونسمع أصوات قنابل ومدافع وأزيز طائرات وصرخات ادمية بعيدة ومبعثرة توحى للمتفرج بمسير الخيوط العامة المكونة للشكل الفنى للمسرحية •• فطمأنينة نصار الراسخة قد ذهبت دون رجعة وأحساسه بالأمن والسلام طار مع طلقات المدافع واندثر بين ازيز الطائرات •• ويسائل نفسه عن الذى حدث ؟ • وما الذى أحال الهدوء والسكينة الى مدافع وقنابل • ؟ ما الذى غير الحال فى ظرف ساعة واحدة ؟ • هل هذا بسبب غضب الله على الناس • ؟ أم يكون هذا كابوسا لا يلبث أن ينقشع ؟ وما هذا الجنون الذى حط بكل ثقله على الكون ؟ • ولماذا تحول الشارع المجاور الى أكوام من تراب ؟ • ولماذا اشتعلت النيران فى الشارع المجاور المواجه لبيت نصار ؟ • ولأى سبب تدك الطائرات البيوت ؟ • ولماذا تتحمل بلدنا كل هذا ؟ • وكانت بدايه التساؤلات فى نفسه بمثابة بوادر الصراع والتغيير البطىء الخافت داخله :

هنيــة : صدقت يا أخويا وآمنت ؟ • يقولوا اليهود هجمت تقول مناوشة ويقولوا الانجليز ح تضرب تقول تهويش ، الانجليز ما يضربوش الا اللى يضربهم • شوف بقى بعينك واسمع بودنك • عاجبك اللى انت شايفه ده ؟

ثم يبرز العنصر التراجيدى فى شخصية نصار •• عندما يحس أن هناك خطأ ما ينخر فى كيان المجتمع وكيانه هو بالذات ولا يعرف لوجوده سببا •• وهو خطأ ربما ولد به أو ربما تشربه منذ طفولته من تعليم جيله ومفاهيم عصره •• ولم يدركه الا عندما وضع محل الاختبار الحقيقى :

نصــار : لازم يا هنية فيه حاجة غلط • مش ممكن • مستحيل لازم فيه غلط يا ولاد واحنا مش عارفين • بقى كدهه • فى ساعة يضيع كل اللى عملته فى عمرى مسعد طار ما اعرفلوش حته والورشة ما اعرف جرى لها ايه ، والبيت عمال يفقر عايز يقع ، ومين عارف لسه ح يجرى ايه ؟ ••

ولا يعدو صوت القنابل وهدير المدافع وازيز الطائرات سوى الارهاصات الجديدة المبشرة بمخاض لميلاد جديد وانهيار البيت القديم القائم على رواسب الماضى والواقف فى طريق التطور •• ولذلك يتعلق نصار به ويرفض اقتراح زوجته هنية بمغادرته الى مكان أكثر أمنا •• لأن المنزل هو المعادل المجسم لماضيه ووجوده وحياته •• ولا شك أن هجره يعنى التخلى عن وجوده هو نفسه •• وهو لايستطيع أن يكيف نفسه مع تدفق الاحداث الرهيب لأنه قضى كل حياته فى روتينية بحتة وعلى وتيرة واحدة •• ولذلك يمكث بالمنزل حتى يقتله أحد جنود مشاة البحرية الانجليز :

ويتوهم انه سيمكث فى المنزل ليحرس سعد فى حجرته حتى لا يهـرب الى ميدان القتال بينما الباب يمكن أن يفتح بمنتهى السهولة لان قفله لا يعمل وهكذا يمنح لنا يوسف ادريس رمزا لكل الوسائل الواهيـــة التى يستعملها الجيل القديم ليحد من حركة الجيل الجـديد ويفرض سيطرته عليهـــا بينما انعدمت فاعلية هذه الوسائل التى تشبه القفل الذى فسد ٠٠ والعجيب أن هذه الوسائل تمنع الجيل الجـديد أحيـــانا من تحقيق آماله لأنه لا يدرك كيف يعالجها ٠٠ وكان الجيل القديم ممثلا فى نصار ينسج بيده نهايته وموته باستعمال هذه الوسائل ، لأن الجنود الانجليز عند هجومهم على منزل نصار يقتلونه بينما سعد ما زال محبوسا فى غرفته ، ولو كان طليقا لاســـتطاع انقاذه من الموت وقتل الانجليز ٠٠ كل هذا بسبب القفل الذى لا يعمل :

هنيـــة : انت فى نومة بابنك ٠٠ يا راجل مش من زى الاوان ده وأنــا اقول لك يا نصار كالون الباب عايز تصليح تقــول لى خليــه عشان يبقى باب النجار مخلع ٠

نصـــار : يا نهـــارك ابيض ٠ طب هس ٠ وطى حســك ٠ بقى الكالون خسران ٠

هنيـــة : جرب وشـــوف ٠

نصـــار : المصيبة السودة لو سعد عرف ٠ اوعى يا ولية تفلت منك كلمة كده ولا كده لحسن الواد يبقى راح هدر ٠

ولكن سعد لا يدرك سر القفل ويظل داخل غرفته حتى يهاجم الانجليز الانجليز المنزل ويقتلون أباه ، ولا ينفعــه الحرص وتجنب المخاطر وترك ابنه يغلى داخل الغرفة كالاسد داخل القفص ٠

وعندما يبلغ خط الجيل الجديد الذى يمثله قمته ، نجد خطا آخر تفرع منه ليلعب دور التنويعة الموسيقية لتجسيد الخط الاساسى وتعميقه واعطـــاء الشكل الفنى للمسرحية من الأعماق والابعاد ما يثرى من خصوبته الفنية ٠٠ هذه التنويعة تتركز فى كوثر أخت سعد التى حبستها التقاليد فى عقر دارها ومنعتها من اكمال تعليمها وأصبح كل همها هو انتظار العريس لكى ينتشلها من الذل الذى تعانيه أنوثتها ٠٠ ولذلك تنتهز فرصة الحرب الدائرة رحاها وتساهم فيها بقدر استطاعتها حتى تحقق وجودها كانسانة لها ارادتهـــا وكيانها وذاتها :

نصـــار : وكوثر فين ؟

هنيـــة : ليـــه ؟

هنيـــة : البت اللى ما كنتش بتمد ايدها لجنس شغله فى البيت اقـــوم اتلفت ما التقيهاش وأسال عليها يقولوا راحت تحـــول ميه م الترعة للنـــاس ٠

ثم يستخرج يوسف ادريس تنويعة أخرى من التنويعة التى تمثلها كوثر ممثلة فى زوجة شعبان التى ذهبت اليها هنية زوجة نصار لكى تساعدها فى وضع طفلها ، وكأن الطبيعة بمساعدة الأجيال الجديدة تعمل على حماية التطور ودفع عجلة التقدم بتغليب الميلاد على الموت فى اشد أوقات المحنة صعوبة والتى يفرض فيها الموت سلطانه على كل الموجودات :

نصار : لا لا لا ٠٠ دى رايحة تولد مرات شعبان يا بنتى ٠

سوسن : تولدها ازاى ٠

نصار : يعنى تطلع منها عيل صغير ٠

سوسن : وده وقت عيال صغيرين انت راخر ٠

نصار : انت بتقوليلى ٠ قولى للنسوان ٠ دايما رأيهم مخالف ٠ وهى مرات شعبان بس دا بيجى ثلاث أربع نسوان فى حتتنا كانوا بيولدوا امبارح والنهاردة ٠ يمكن والله اعلم يا بنتى الحرب بتسوى العيال بسرعة وينزلوا عشان يعوضوا اللى بيروح ٠ يمكن يا بنتى ٠ ما حدش عارف ٠

ولكن رغم الشكوك التى تساور نصار الا أنه ما زال مصرا على سلوكه الأنانى ٠٠ وبالذات كلما أحس ببوادر طمانينة وسلام يعود الى نظرته الضيقة التى لا تخرج عن حدود المنزل والأولاد ٠٠ وعندما يطغى شعور الأمن والطمأنينة على الموقف تتأكد لنصار صحة آرائه فى المحافظة على منزله وأولاده ويخاطب ابنه المحبوس :

نصار : لا البلد ضاعت يا بنى ولا انت ضعت ٠ البلد موجودة وحتفضل طول عمرها موجودة ، وضرب النار بك وقف ، من غيرك وقف ٠ ان كنت مت اهو كان وقف ، وأهو دانت عايش أهو برضه وقف ٠ يعنى ضرب النار كان حايفضل لو كنت انت خرجت ومت ، بس لو خرجت انت ومت كنت حاتقضى على وعلى العيلة ٠ وآدى انت عشت ، وآدى احنا حانعيش معاك ، والبلد لسه عايزاك ٠٠

ولكى يخصب يوسف ادريس جوانب الصراع المشكلة للبناء الدرامى ، يمنحنا الجانب الآخر من شخصية نصار ٠٠ فبعد أن رأيناه فى ثوب الأب المحافظ على منزله بكافة الوسائل الى حد الأنانية والنظرة الضيقة للوجود كله ، يومض داخله احساس الوطنى الذى لم يشارك فى الدفاع عن وطنه وصد هجمات الاعداء ٠٠ مما ينغص عليه احساسه بالطمأنينة وعودة السلام ووقف اطلاق النار دون فقد أحد من أبنائه ٠٠ فرغم موقفه المتشدد طوال المسرحية والذى يؤكد لنا ثباته تدق ايقاعات الصراع الداخلى وتنهش باطنه لتوحى اليه أن ما فعله لا ينبغى أن يقوم به انسان يحترم نفسه :

نصـــار : (لنفسه) مظبوط الكلام اللى بقـوله ده والا مش مظبوط ·· طب لما هو مظبوط ·· أمال انا زعلان ليـــه · ما دام الحكاية زى أنا ما بقول كده ، م الصبح وأنا زعلان ليه يا نصـــــار : زعلان من نفسك يا ترى ؟ والا من سعد ؟ والا من الانجليز ؟ والا من الحرب والا من الدنيا ؟ يكونش اللى عملتـــه ده كان غلط يا نصار ؟ · بس يبقى غلط ازاى ؟ مش شغلة الأب فى الدنيا انه يحافظ على أولاده ؟ أمال زعلان ليـــــه ؟ أنا عملت حاجة أكتر من كده ؟ ··

ثم يزداد صراعه الداخلى حدة عنــــدما يؤكد يوسف ادريس النغمـــة الجديدة التى تمثلها كوثر ولا يتركها دون الاســـــتفادة منها لخـــدمة شـــكل المسرحية الى أقصى حد ·· تدخل كوثر وملابسها مقطعة وعلى رأسها خوذة من خوذات العساكر الانجليز وتحمل فوق الخوذة صفيحة ماء · نجد البنت التى تساعد بقدر امكانها فى الجهاد تمثل النغمة المعارضة للرجل الذى يلوذ ببيته ويتقاعس عن الدفاع عن وطنه ويجبر أبناءه على أن يحذوا حذوه ·· ومن هذا التعارض بين النغمتين تبدو حدة التناقض ووضوح الموقف الذى يرمى اليه الكاتب :

كوثر : ايدك يابا ·

نصـــار : ايه ده يا بنتى ؟ (يســـــاعدها فى انزال الصفيحة) أيه اللى لابســـاه ده ؟

كوثر : برنيطة واحد انجليزى ادهالى حوده الفران · امال ايه يا يابا دا الناس بره زى الوحوش ونازلين فيهم تقتيل · امال فاكر ايه يابا ؟ انت مالك كده مالك صحيح ؟

نصار : مش عارف يا كوثر · باينى زعلان ·

كوثر : زعلان منى ؟

نصار : وحا ازعل منك ليه يا كوثر ·

كوثر : عشان قلت لى ما تخرجيش وخرجت ·

نصار : ايوه صحيح دا حصل · انما أنا مش زعلان من كده ·

ولا يتركه احساسه الوطنى ينعم بالسلامة والطمانينة ·· ويغـــــدو السلام بلا طعم ولا مذاق · لأنه لم يشارك فى الجهاد ولا يحق له بالتالى أن يذوق حلاوة النصر :

كوثر : الله ؟ أمال زعلان من ايه ؟

نصار : والله ما نا عارف يا بنتى · يمكن عشان منعت سعد · بس أنا كان لازم أمنعه ولو ما منعتوش كنت زعلت قـــــوى ، فازاى لما منعته أزعــــل ؟ دى حـــــاجة تجنن ·· أنا منعته وأديت واجبى وأرضيت ضميرى ونجى سعد وبقت الأشيا معدن والحمد لله

فازعل ليه ؟ حد يزعل لما يكون عمل اللى عليه ؟ يمكن فيه حاجة تانية ، لازم فيه حاجة تانية هى اللى مزعلانى ٠

ورغم أن التوتر الخارجى الناتج عن التتابع الرهيب للأحداث يوحى بالقلق الذى ينهش الشخصيات من الداخل ويلعب دور الخلفية الدرامية ، فانه يتعارض مع الخمود والنغمة الهادئة التى تتمثل فى تحركات نصار مما يؤكد لنا انتهاء دوره فى الحياة اذ انه ما زال يعتقد بعد كل هذه الأحداث الرهيبة أنه « طول ما الواحد ملازم بيته ايه اللى يجيب له الانجليز ٠ دا البيت ما خرجش منه ولا طلقة ٠ ييجو منين ٠ ما هو تعملى حسابك يا بنتى ٠ خديها قاعدة على ميزان الميه ، ما دام ما تأذيش حد ٠٠ ما حدش يأذيكى » ٠ ولكن هذه القاعدة التى يؤمن بها لا تحتمل الثبات أمام ايقاع الأحداث وتدفقها ٠٠ فيهجم الجنود الانجليز على منزل نصار ، ويطلق أحدهم ويدعى جورج النار عليه فى نفس الوقت الذى يدوى فيه فى الخارج صوت انفجار قريب : رمز التغيير المطلق فى كل شىء ٠٠ يقع نصار على الأرض ويضع يده على صدره مكان الاصابة ، وينظر فى ذهول شديد الى جورج ايذانا بانتهاء الخط الذى يمثله الجيل القديم فى المسرحية وسيطرة النغمة التى يمثلها الجيل الجديد من أمثال سعد وكوثر ومسعد وغيرهم ، وخاصة عندما يدرك نصار مدى الخطأ الذى وقع فيه ٠

وهنا يبلغ الشكل الفنى للمسرحية قمته التى ينحدر بعدها الى نهاية الخيوط المشكلة له ٠٠ فيتخيل جورج الجندى الذى قتل نصار انه يسمع بكاء ابنته شيرلى فى بكاء سوسن ابنة نصار الصغرى ٠٠ وينشب ــ داخل هذه الشخصية رغم ثانويتها ــ صراع رهيب بين الجانب الذى يمثل الجندى والجانب الآخر المتقمص شخصية الأب ٠٠ ويظل التطاحن بين العسكرية والأبوة دائرا فى نفس الجندى جورج الى أن يصاب بانفصام فى شخصيته :

جورج : لا يا سيدى ٠ لقد قتلت ابا ٠

الضابط : هذا عدو ٠

جورج : هذا أب ٠

الضابط : أب من ؟ ٠

جورج : أب شيرلى ٠

الضابط : شيرلى من ؟ ٠

جورج : شيرلى ابنتى ٠

الضابط : (با بتسامة صفراء) قتلت نفسك اذن ؟؟ ٠٠

جورج : أجل يا سيدى ٠ هذا بالضبط ما حدث ٠٠ لقد قتلت نفسى ٠

ويتكامل الموقف الانسانى الذى يؤكد حياد الكاتب فى معاملة شخصياته على السواء ، فهو لا يفرض وجهة نظر معينة له بل يترك الشكل

الفنى يبرزها بأسلوب الدراما البعيد عن التقرير فنجد جورج يشرح لسوسن أنه جاء لبيتها برغم أنفه بعد أن أمروه بقتل كل من يتحرك ٠٠ ولذلك قتل أباها عندما تحرك لأنه مسير وخادم لاوامرهم ٠٠ وهو لم يكن يريد هذا ولم يكن يرغب فى ترك ابنتــه ٠٠ ولقــد منعــوه أيضا من كتــابة الخطابات اليها حفظــا لأسرار العلميــة الحربية التى جنــد فيها ٠٠ أمــا عن ابنته شيرلى فهى تشبه سوسن تماما ولذلك لم يجــرؤ على قتلها ٠ وينتهى به الموقف الى تمنى الموت لأنه أرحــم من مواجهة طفلة مثــل سوسن ٠ لم يستطع السلاح والدمار والموت التغلب على الطفولة العزلاء لأنهــا تمثل الجيل الحديث الذى سيحمل شعلة التطور ويحقق أمل الاجيــال فى التقــدم والرخاء والسلام ٠ وعلى ذلك فهى تملك أقوى سلاح فى الوجــود : أعنى سلاح التطور والتقدم ٠٠ ويتمنى نصار فى حديثه قبل أن يلفظ أنفاسه الاخيرة أن يعود بعجلة الزمان الى الخلف حتى يعيش حياته بشجاعة وجرأة ٠٠

ولكنه يطلب المستحيل بعد فوات الاوان ٠٠ ولذلك يبدو أمامنا بطــلا تراجيديا بعد أن قضى عليه بسبب خطأ ما فى تكوينــه الداخلى وبســـبب المفاهيم التى اكتسبها من مجتمعه الخارجى واعتقد أنها جادة الصواب وعين الحكمة ٠٠ وبعد موته تتأكد لنا نغمة انتصار الحياة عنــدما تدخل هنيــة بعد أن ساعدت زوجة شعبان فى أن تضع مولودها :

هنيــة : (داخلة) جابت ولد يا نصار وسموه علشان خــاطرى على اسمك ٠ الله ؟ خير يا ولاد كفا الله الشر ٠ (تلحظ نصــار) نصار ؟ ماله ؟ حبيبى ؟ لازم مات ؟ مت يا أعز الحبــايب ؟ لازم مات ؟ مت يا أعز الحبايب ؟ نصار ؟ الله ٠ كده ٠ أوعى تكون عملتها ٠ أوعى تكون خدتنى غدر ومت ٠

وبعد ذلك ينتقم سعد لأبيه فيقتل جورج الذى عاد لمشاهدة سوسن التى ظنها ابنته ، بعد أن يواصل اطلاق مدفعه ولكن فوهته تعلو فتصيب الطلقات حقيبة النجارة القديمــة التى كان يحملها نصــــار فى جولاته والمعلقة على الحائط فتسقطها ٠٠ ومع سقوطها تختفى كل رموز الماضى من المسرحية ٠٠ ويعلو ايقاع الخط الذى يمثله الجيل الجديد ويتهيأ سعد للخروج الى ميدان القتال للأخذ بثأر أبيه وثأر وطنه :

هنيــة : طب مش ناسى حاجة ٠

ســعد : أبدا ٠٠

هنيــة : غلطان مش المرة اللى فاتت كنت عايزنى ازغرت لك وانت ماشى ؟ (يتكسر صوتها) نسيت ليه ؟ روح (تزغرد) ٠ ربنــا يا بنى يحميــك لشبابك روح ٠ خــدها من قلبى روح (تزغــرد وتختنق زغاريدها بالدمــوع) روح اتحنى بدمهــم روح ٠ معايا يا بنات ٠ دا النهاردة فرحه ، والليلة ليلة دخلتــه ودى زفته ، روح دا انت الليلة عريســنا ، هو نصار مات عشـــان نحزن ؟ نصار اهه يا بنات ٠ راجلى اهه ٠ زغرتوا له ، روح ٠

وبنفس الخطوات الثابتة يغادر سعد المنزل وزغاريد هنية وكوثر وفردوس تودعه مختلطة بطلقات المدافع الرشاشة المتقطعة فى الخارج ٠٠ ويسدل الستار على نهاية المسرحية بعد أن اكتمل الشكل الفنى لها من خلال تطور الأحداث وتلاحم المواقف واحتكاك الشخصيات الممثلة لقطبى الصراع ٠٠ وكانت محصلة الصراع سيطرة القطب الموجب الذى يمثله الجيل الجديد ٠٠ وهى السيطرة التى لم يفرضها المؤلف من عنده بحكم تأييده للجيل الجديد بل فرضتها مقومات الصراع التى وردت فى المقدمة وتشابكت عند العقدة وبلغت أشد درجات احتكاكها عند القمة ثم نزلت منحدرة الى حيث انتهت خيوط النسيج كلها مؤكدة من داخل تطورها الذاتى انتصار الخط الذى يمثل الجيل الجديد ٠٠

بعد هذه المسرحية امتنع يوسف ادريس عن الكتابة للمسرح مدة سبع سنوات حتى كتب مسرحية « الفرافير » عام ١٩٦٤ ، لأنه ظل يبحث طيلة هذه السنوات عن الشكل الفنى للمسرح الذى ينبع من بيئتنا وكياننا وتراثنا ٠٠ وهو يعتقد أن الشكل الفنى المتعارف عليه الآن ليس مصريا وانما هو حفيد غير شرعى للمسرح الغربى فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر ، فهو شىء يتراوح بين الاقتباس والترجمة والتعريب أو عبارة عن مسرحيات غربية كتبها مؤلفون مصريون ٠٠ وهو فى هذا المجال لا يعنى المسرح الأوربى الصريح ولكنه يعنى أيضا المسرح المصرى الناتج عن التأثير بالمسرح الأوربى ، ذلك المسرح الذى يكون معظم رواياتنا التى ألفت للمسرح الى الآن بما فيها المدرسة المصرية الحديثة ٠

وفى « الفرافير » يحاول يوسف ادريس من خلال بحثه عن شكل فنى جديد للمسرحية المصرية أن يزلزل الاعتقاد الذى يؤمن به الكثير من المثقفين والنقاد عندما يؤكدون أن المسرح ظاهرة أوربية محضة ٠٠ « وكل ما نستطيع أن نفعل من أجل تمصيره أن نتناول داخل هذا الشكل المسرحى الاوروبى والعالمى موضوعات مصرية باعتبار أن الشكل المسرحى الاوروبى هو الشكل العلمى الذى تواضعت وانتهت اليه البشرية ولا سبيل الى تغييره أو تبديله » ٠٠ وقد عارض يوسف ادريس هذا الاتجاه فى ثلاث مقالات تحت عنوان « نحو مسرح مصرى » نشرتها مجلة الكاتب فى مارس عام ١٩٦٤ ٠٠ بل وشكك فى صحته لأنه لا يؤمن بوجود عقليات بشرية درامية ٠٠ وعقليات غير درامية ٠ هذا الايمان قى ينتهى بنا الى تصديق النظريات العنصرية عن تميز بعض العقول عن غيرها وتمتعها بسمو أكبر وذكاء أكبر ٠٠ ولذلك يقول يوسف ادريس فى مقدمته للفرافير : انى أومن ٠ والعلم معى يؤكد وحدة العقل البشرى وعالمية امكانياته ٠ قد تختلف القدرات الفردية ، ولكن هذه القدرات اذا تجمعت على هيئة شعب فانها تتساوى بحيث لا نستطيع أن نقول أن بعض الشعوب أذكى من بعضها الآخر أو أن عقليات بعض الشعوب أكثر قابلية للتعقيد من الشعوب الأخرى » ٠

ولأن يوسف ادريس يؤمن ايمانا لا يتزعزع بأن المسرح خاصية من خصائص كل شعب فهو يدحض النظرية التى تنادى بأن الله قد اختص الشعب الاغريقى دون غيره من الشعوب بهذه الخاصية ·· فالمسرح عند يوسف ادريس مثل اللغة والرقص والرسم والموسيقى والغناء وبقية أدوات التعبير لابد لكل شعب ان يملكها حتى يستطيع التعبير عن وجدانه وكيانه وميوله واتجاهاته ·· والا فقد أهم جانب من جوانب حيويته ·· وعلى هذا الاساس لا نجد شعبا على وجه الارض الا وامتلك هذا الميل الغريزى الى المحاكاة أو التمثيل اثناء تجمعاته الخاصة التى تتم فيها هذه المحاكاة وتوجده فى حالة التمسرح » التى يضعها يوسف ادريس فى مصاف الخصائص التى تميز شعبا ما عن اخر ··

أما عن السبب فى أن معظم النقاد يعتقدون أن بلاد الاغريق القديمة هى مهبط المسرح فيرجع ذلك الى التعريفات والقوانين والتقنينات التى كتبها الشعراء الذين جاءوا قبله أو عاصروه من أمثال سوفوكليس وارستوفانس ويوربيديس وغيرهم من الشعراء الذين شكلوا الخامة الدرامية التى نبتت على جبال الاوليمب وسفوحه والتى ترعرعت بسبب اتفاقها والمزاج الدينى الذى أشاعته طقوس العبادة الاغريقية ·· هذه العبادة التى اعتمدت أساسا على أفعال الجماعات البشرية وبالذات فن المحاكاة وحالات التمسرح ·· ولذلك شجعت كافة فنون التعبير المعروفة فى ذلك الوقت ومنها النحت والشعر والخامة الدرامية التى كانت بدائية ثم تطورت على ايدى الشعراء الكبار واتخذت شكل الحركة المسرحية ذات الخصائص المتطورة والاشكال الفنية المتجددة ·

وظل الشكل الفنى الذى ابتدعه الاغريق سيدا للأشكال الدرامية كلها حتى انتشرت المسيحية وحرمته لأنه يتنافى مع مقوماتها التى تنادى بالخلاص والتوبة لكل الخاطئين والأمل لجميع الضالين بينما يؤكد المسرح الاغريقى حتمية المصير البشرى وعدم امكانية الهروب منه مهما حاول الانسان تحدى مصيره لأنه مسير وليس مخيرا ·· ولذلك يصوره المسرح الاغريقى باعتباره ضحية للعنة الآلهة الأبدية والتى حددت مصيره منذ بداية حياته على الأرض ·· ورسمت منتهاه باحكامها التى لا تقبل الجدل أو التغيير ·· وليست محاولات الانسان فى سبيل التغيير سوى الجرى وراء السراب ·· وهو الاعتقاد التى يتعارض مع جوهر التعاليم المسيحية ·· ولذلك رفضت المسيحية المسرح الاغريقى شكلا ومضمونا مما جعله يندثر كما يقول يوسف ادريس ··

ولكنى أعارض يوسف ادريس فى هذا الصدد ، لأنه اذا كان المسرح يعد خاصية من خصائص الشعوب مثل اللغة وبقية أدوات التعبير فكيف لخاصية خطيرة مثل تلك أن تندثر ؟ فى الواقع أن هذه النقطة تتناقض تناقضا جذريا مع النظرية التى يفترضها يوسف ادريس ·· ولكنى لا أشكك فى صحة النظرية بل أعارض فى أن حالة التمسرح تلك قد اندثرت مع انتشار المسيحية اذا سايرنا منطق النظرية الذى ينادى بأن المسرح خاصية

انسانية لا تتقيد بأية ظروف خارجة عنها ٠٠ وعلى هذا الاســـاس نستطيع القول بأن المسرح كخاصية انسانية وليس كشكل فنى متعارف عليه بعـد قد غير مضمونه الاغريقى وانتقل الى الكنيسة من خلال طقوسها وصلواتها التى تدور حول ميلاد السيد المسيح وحياته وصلبه ثم قيـــامته ٠٠ وهى الطقوس التى تصور ميلاد الانسان وحياته ثم موته وبعثه يوم الحساب مع الوجود المستمر للأمل فى التوبة والخلاص وتغيير ما هو كائن فعلا ٠٠ لأن تعاليم المسيحية تتيح لارادة الانسان حرية أكثر وأشمل لكى يغير مصيره على عكس المسرح الاغريقى الذى يفرض حتمية المصير وعدم امكانيـــة الهروب منـــه ٠٠

ولو استطاع رجال الدين المسيحى فى العصور الوسطى التخلص من التزمت الدينى وضيق الافق لشـــهدنا نهضة مسرحية تختلف عن تلك التى قامت فى بلاد الاغريق وربما فاقتها وغيرت من قوانينها ومقنناتها ٠٠ ولكن الحدود التى رسمها رجال الدين فى العصور الوسطى لكل تعبير انســـانى بحيث لا يخرج عن النطاق الدينى التقليدى خنقت هذه النهضة ولكنهـا لم تقض على المسرح كخاصـية جوهرية فى تكوين الانسان ذاته اذا حـــاولنا التمشى مع منطق النظرية التى يفترضها يوسف ادريس ٠٠

ولكن منطق يوسف يعود ليستقيم مع النظرية الدرامية التى يقدمهـا عندما يقول ان الكوميديا ديللارتى أو الملهاة المرتجلة ظهرت فقط فى ايطاليا فى العصور الوسطى ولكنها لم تنشأ وتتكون فيها ٠٠ لأنها كانت فى أثنـاء تلك العصور « قائمة وموجودة ويزاولها الشعب فى تجمعاته الصغيرة على أضيق حدود ٠ يزاولها خلسة فهى احـــدى ظواهر التمسرح الغريزى لدى كل شعب من الشعوب ٠ كل ما فى الأمر انهـــا اصبحت ، مـع بداية عصر النهضة ، تؤدى فى الاسواق العامة والتجمعات الكبيرة وان كان يقال انهـا أيضا كانت تؤدى بشبه خلسة اذ كان الممثلون يضعون الأقنعة على وجوههم حتى لا يتعرف عليهم أحـد » ٠٠

وهنا يصل يوسف ادريس الى نقطة هامة يربط فيهـــا بين الكوميديا ديللارتى أو الملهاة المرتجلة وبين السامر الشعبى المصرى ٠٠ « وهو الشكل البدائى من حالات التمسرح الذى كان قائما وموجودا منذ عصور ضـــاربة فى القدم ، والذى لا يزال موجـودا الى يومنا هذا ، كل ما فى الأمـــر أن السامر لم يعن بدراسته أحد ولم يجد له (خواجا) يعطيه اســـما لاتينيا عريضا ويثبته فى كتاب » أى أن يوسف ادريس يؤمن بان الشـكل المسرحى كتعبير وجد مع وجود الشعب المصرى شأنه فى ذلك شأن أى شعب آخر ٠٠

وهو لذلك يسخر من دارسى المسرح المصرى الذين يقولون بأن سامرنا الشعبى هذا ليس نابعا منا ويرجعونه الى الكوميديا ديللارتى التى ترعرعت فى ايطاليا فى العصور الوسطى على يد كارلو جولدونى وغيره ٠٠ وذلك « لأنهم يفسرون هذا الانتقال الغريب بقولهم أنه ربما حدث من خلال بعض الفنانين الفرنسيين الذين صاحبوا الحملة الفرنســية على مصر » ٠٠ ثم

حاكاهم بعد ذلك الفنانون الشعبيون فى مصر ثم انتشر هذا الفن فى قرى مصر ودساكرها .. ولكن لماذا تنقل الحملة الفرنسية هذا الفن بالذات وليس له نصوص مكتوبة لأنه يعتمد على ارتجال الممثل لدوره بينما لم تنقل الينا موليير وراسين وكورنيل وغيرهم من الذين أرسوا دعائم المسرح الفرنسى عن طريق نصوصهم الشهيرة .

ثم ان الجبرتى قد قدم مسحا اجتماعيا شاملا لتلك الحقبة التى عاصرت الحملة الفرنسية فى كتابه « عجائب الاثار » ولم يأت على ذكر هذه الكوميديا ديللارتى مع أنه لم يفته مما جلبه الفرنسيون الينا شيئا .. ولذلك يتساءل يوسف ادريس : « أليس الأسهل والاعقل والاكثر عملية أن نقول أن فن المحاكاة المرتجل (الكوميديا ديللارتى) ظاهرة مسرحية شعبية بدائية موجودة لدى كل شعب من الشعوب ، كانت موجودة لدى الاغريق وظلوا يطورونها الى أن أوصلوها للكوميديا والتراجيديا وكانت موجودة لدى الايطاليين ولم يكشف عنها الغطاء الا بزوال تحريم المحاكاة ، وكانت ولا تزال موجودة لدينا فى مصر كل ما فى الأمر أن أحدا لم يهتم بالبحث عنها ورصدها واعطائها اسما » ؟ .

ويوسف ادريس فى سبيل بحثه عن الشكل المصرى للمسرح يؤمن أيضا « أن المسرح مثل الموسيقى وكل الفنون لا يوجد شكل عالمى له انما لابد ان يتخذ لدى كل شعب من الشعوب شكلا ، كل ما فى الأمر ان هذا الشكل (العالمى) أو الذى نظنه عالميا ليس الا الشكل الاوروبى المتطور عن الشكل الاغريقى ، ولا يمكن أن يصلح هذا الشكل لايصالنا الى حالات التمسرح التى لكى نصل اليها فى قمتها ، لابد لنا من البحث الشاق الدائب عن شكلنا المسرحى المستمد من بيئتنا وتاريخ وجداننا وظروفه . قال لى أحد كبار نقادنا ان هذا الشكل العالمى للمسرح هو التطور فى تكنيكية المسرح ، تطور علمى فى الشكل لا علاقة له بمضمون العمل المسرحى . تطور فى الشكل يمكن أن تضع له انت ما شئت من مضمون ليصبح مصريا أو كينيا أو فيتناميا ، بالضبط مثله مثل السيمفونية والأوبرا فى الموسيقى .

ولكن المشكلة انى أرى أيضا أن السيمفونية والأوبرا ليست أشكالا عالمية وانما هى أشكال خاصة بالموسيقى الأوربية ولا يمكن أن تصلح للتعبير عن مضمون مصرى ، ففى الفن لا يوجد شكل ومضمون ، ان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى ، واذا تطورت موسيقانا فانها ستصل الى أشكال أخرى غير السيمفونية والكونسيرت . اذ ان هذه الاشكال انما خلقها المضمون الموسيقى الأوربى ، أشكال خلقها الوجدان الاوربى ليخاطب بها نفسه مثلما خلق اللغات الاوربية لتتفاهم بها عقوله » .

وطبقا ليوسف ادريس فان كل أشكال الموسيقى الكلاسيكية دخيلة علينا ولن نتذوقها فى يوم من الايام لأنها لا تصدر عن وجداننا وذاتنا . وقياسا على ذلك فان كل فن اما نابع من تربتنا وثقافتنا الشعبية واما لا نفع فيه .. وكل مسرح مصرى لا يتطور من « السامر » الشعبى المصرى وافد

لا مستقبل له ‥ وبالتالى يصبح التطور الاوربى فى المسرح من الاغـريق الى يوجين يونسكو دخيلا على ثقافتنا وتراثنا لن يؤثر فيها ولن نؤثر فيه ‥ فالتطور الذى مر به المسرح الاوربى ‥ على مدى آلاف السنين لم يتجـاوز أن يكون شكلا محليا للمسرح الاوروبى ، ويجب ألا نلتزم به لأن فن المسرح لم يكن له شكل عالمى · وفى هذا المجال يعتقد الدكتور لويس عوض أنه « قياسا على هذا فقد وجب أن تمتد دعـوة الدكتور يوسف ادريس الى الاكتفـاء بتطوير الرواية عن « الف ليلة وليلة » وملاحم العصـور الوسطى مثـل « سيف بن ذى يزن » و « الاميرة ذات الهمة » و « الظاهر » و « عنتر بن شـداد » وهى كلها خامات خصبة لا تنفذ ابدا ولكنها فى الوقت نفسه أشكال فنية بدائية البنيان ‥ والى تطوير القصة القصيرة عن مقامات الحريرى والهمذانى ‥ والى تطوير المقـال عن كتـابات الجاحظ وابن المقفع وابن العميد ‥ والى تطوير النقد عن ابن قتيبة والجرجانى والاسدى وابن سلام · وقياسا عليه أيضا فقد وجب تطوير فن النحت عن النحت الفرعونى وحـده والتقاط الخيط الذى قطعته أديان التوحيد نحو الفى سنة ، أو ربما الاكتفاء بتطوير عروسة المولد فهى المظهر الوحيد من مظاهر فـن النحت الذى بقى لنا عبر القرون · أو ربما وهو أقرب الى المنطق تحريم فن النحت جمـلة لأن ثقافتنا رأت فى التماثيل لونا من الوثنية فحرمتها أو اعرضت عنها نحـو ألفى سنة · وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى التصـوير من حيث انقطع فى العصر القبطى لان مصر العربية والمملوكية والتركية ازورت عنه أو حرمتـه تحريما · وبالمثل ينبغى التقاط الخيط فى فن العمارة اما من معـابد مصر القديمة أو من المشربيات المملوكية ، لم يقل لنا الدكتور يوسف ادريس ماذا نفعل بفن السينما الذى ليست له سـوابق فى تراثنـا القومى ـ واذا كان هذا يصدق على الفنون والآداب ، فهو بغير شك يصدق على الفكر السياسى والاجتماعى والفلسفى وعلى كافة ألوان المعرفة المعيارية أى الخاضعة للقيم والمقاييس : اذا اردنـا أن نقيم ثورة شـعبية وجب ان نبنيها على ثورات الزعر والحرافيش التى طالما حدثنا عنها ابن اياس والجبرتى وان نتم فكرتهم عن حقوق الانسان ، واذا اردنا أن نتصور المدينة الفاضلة وجب ان نعود الى الفارابى وابن سينا وابن طفيل وحدهم ونضرب صفحا عن تجربة الانسـان بالفكر والفعل من افلاطون الى كارل ماركس · بهذا وحده يكون لنا ادب قومى وفن قومى وفكر قومى ، وبهـذا وحـده يكون ادبنا وفننا وفكرنا منبثقا مـن واقعنـا ‥ » ·

ويؤكد الدكتور لويس عوض أن تجربة يوسف ادريس الجديدة فى البحث عن شكل فنى جـديد لا تخـرج عن نطـاق الآراء الرومانتيكية ‥ لأن يوسف ادريس القصاص لا يبدأ فنه القصصى من الحريرى أو الهمذانى بـل يبـدؤه من دوستويفسكى وتشيكوف ‥ وربما رد يوسف ادريس على هذا بقوله بأنه يحاول جادا البحث عن الشكل القصصى النابع من تربتنا وتراثنا ولكن ما قوله فى أن الشكل الفنى الذى توصل اليه فى « الفرافير » واكد أنه صـادر عن ثقافتنا وبيئتنا ، هذا الشكل نفسه قد تأثر بعديد من أقطـاب المسرح الأوربى سواء من الاغريق القدامى مثل أريستوفانس أو الأوربيين القدامى مـن أمثال كارلو جولدونى زعيم الكوميـديا ديللارتى أو الأوربيين المحدثين مثل لويجى بيراندللو وصامويل بيكيت ‥

ولكننا يجب أن نرى هذه القضــية فى ضوء آخر حتى لا ندخل فى متاهات الجدل وكهوف المناظرة ونترك الهدف الاساسى الذى يتركز فى التجربة كتجربة فى حد ذاتها وليست كانجــاز خطير فى ميدان المسرح ‥ فالتجــربة تستحق الدراسة فى حد ذاتها لأنها اعادة اكتشاف المسرح ووسائله الاولى فى التأثير ، والوصول الى نوع جديد من التقاليد يحل محل الطقوس المسرحية القديمة ‥ ويعتقد يوسف ادريس أن المسرح الأصيل فى أى بلد كان يعتمـد على مشاركة الجمهور الجماعية فى العمل المسرحى الذى يلمس عن طـريق النص المرتجل عاطفة جماعية أو رمزا عاما يرقد فى الوجدان المشترك للجمهور ‥ وكانت هذه النصوص المرتجلة هى التعبير عن هذا الوجدان المشــترك الذى يربط الناس بعضهم ببعض ويحفظ لهم وحدتهم الاجتماعية والشعورية ‥ وفى بعض الطقوس البدائية التى كان يقــوم بها الانسان البدائى فى فجــر التاريخ نجد ان العناصر الأســاسية فى القيام بهــا تتركز فى وقع الكلمــات وايحاء الكلمات وايحاء الاشارات وبهر الحركات السحرية التى تمنح القائم بها قدرة خارقة وهمية على تعدى الحدود البشرية المحدودة ‥

وفى عصرنا الحديث أصبح من الصــعب اجترار مثل هذه الطقوس فى شكل مسرحى لأنها لن تنطلى على الجمهور وبالتالى لن يشارك فيها أو يتعاطف معها وجدانيا ويترتب على ذلك أن يفقد المسرح اتصاله بالوجدان المشــترك للجمهور ‥ ولا يعنى هذا الكلام أن الدلالات الجماعية والمضامين الانسانية التى ربما احتوتها هذه الاشكال المسرحية القديمة لا تصلح لمسرحنا الحديث ‥ بل أعتقد انها تصلح ما دامت مرتبطــة بالواقــع الانسانى وعلى هذا الأساس يمــكن أن يتضــمنها المسرح الحــديث مع شرط التعبير عنها بالرمز والاسطورة والصورة الفنية والنغمة السائدة ، وكلها نضرب بجذورها فى ثقافة المجتمع وتكوينه الحضارى وظواهره البدائية ‥ يقول يوسف ادريس :

« انى أومن اذن أن هنــاك ظواهر بدائية للمسرح موجودة فى بلادنا اسميها ظواهر بدائية لحالات التمسرح تلك التى ينسى فيها كل فرد قائم ذاتــه ويندمج فى الذات الجمالية الاكبر باعتبار ان الخاصية الأولى لاى فــن هى جماعيته ، مثل السامر وحفلات الذكر والاحتفالات بالموتى والاراجــوز وخيال الظل وحتى الجلوس على المقاهى ، انه حالة بليدة من حالات التمسرح وأنه بالبدء من هنا ، بأخذ هذه الظواهر وتطويرها للوصول بها الى المســتوى الفنى والموضوعى الذى وصل اليه المسرح الأوربى يمكن ليس فقط ان ننشىء مسرحا يقف الى جوار المسرح الأوربى وانما من الممكن ان نضيف ونسهم بــه فى اثراء الظاهرة المسرحية فى العالم كله » ‥

ويذهب يوسف ادريس الى اقاصى الريف ليستنبط ملامحنا المسرحية فى بساطتها وأشكالها الاولية لانه يؤمن بأن الفنون عامة تختلف اختلافا جذريا عن العلوم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضمونه فى حين أن الفن على الدوام محلى الموضوع والمضمون ٠ ومن هنا تنشأ عالميته ‥ ومحلية يوسف ادريس هى محلية الروح والذوق والطبع والتفاعل مع تراثنا الشعبى الاصيل والتعاطف مع ثقافتنا المحلية لأن : « كل فن هو نتاج شعب أو شعوب تحيا فى

بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسى معين بحيث لابد أن يتطابق الناتج (الفن) مع المنتج (الشعب) أو الفنان النابع من هذا الشعب ٠ » أى أن هذه السببية المتبادلة بين الطرفين موجودة بحتمية المنطق الذى تفرضه الحيوية الفنية لكل شـــعب ٠٠

وطبقـا لمنطـق الســامر الشعبى المصرى يعتبر النص وسيلة مساعدة لاحداث التأثير فى الجمهور واثارة الوجدان المشترك له ٠٠ مما يذكرنا بقول المخرج المسرحى البولندى جروتوسكى الذى أجرى تجارب مسرحية فى أمريكا مشابهة لتجربة يوسف ادريس ٠٠ « ان النص بالنسبة لى هو مجرد عنصر من العناصر التى تقوم عليها دعائم المسرحية بالرغم من أنه يعد من الأهمية بمكان ٠٠ أما مضمون المسرحية فلا يمكن ايصاله الى الجمهور الا من خلال الادوات الدرامية البحتة ٠٠ وللمخرج الحق فى أن يتصرف فى النص بحرية مع شرط عدم الانسياق وراء التفسيرات الشخصية والاحساسات الذاتية ٠٠ انه يبذل ما فى وسعه فى اشعال سحر الكلمات أمام الجمهور وملاحظتها فى حرص وحب فائق عند تمثيلها » ٠٠

وبذلك لا يصير النص حاجزا بين المنصة والجمهور بل يسقط الحائط الرابع الوهمى حتى يتحقق الاتصال المباشر بين الممثل والمتفرج ٠٠ وعلى هذا يجب الغاء خشبة المسرح ٠ فالممثل يتحدث الى الجمهور مباشرة وهو بينهم يلمس أيديهم ويفاجئهم بحركاته بين حين وآخر ويذهب للجلوس وسطهم ثم يعود الى مكانه ليحدث تأثيرا معينا يزيد من اثارة الوجدان المشترك لــدى الجمهور ٠٠ ولابــد أن يكون هنــاك اتصال مباشر بين الممثل أو مجمـوعة الممثلين والجمهور حتى يصبح الجمهور جزءا عضويا من المشهد ٠٠ وفى هذا يقول يوسف ادريس فى ملاحظاته عن تمثيل « الفرافير » :

« هذه الرواية مكتوبة عــلى أساس اشــتراك الجمهور مع الممثلين فى تقديم العمل المسرحى باعتبارهم وحدة واحدة ولهذا فالجمهور هنا يعتبر جزءا من الممثلين والممثلون يعتبرون جزءا من الجمهور ، واذا كان المسرح الاغريقى ومن ثم الاوربى قد اصطلح على تسميته بالخدعة المتفق عليها ، فمسرحنا فى رأيى هو الخدعة التى لم يتفق عليها ، الخدعة الكاملة المباشرة بلا أى محاولة لتخفيفها أو مواربتها » ٠

« المسرح الأمثل فى نظرى لتمثيل هذه الرواية ليس هو المسرح العادى حيث الجمهور الذى يواجه الحائط الأول الذى تفرج عنه الستارة ، ولكنــه المسرح الدائرى أو الحلقة التى تتكون نتيجة تجميع أى جماعة من الناس على شرط أن تزود بالاضاءة الكافية ولا يحتاج الأمر اذن لابواب دخول وخــروج فباستطاعة الممثل أن يخترق الصــفوف فى طريقه الى الدائرة المسرحية فى الوسط وهو داخل ثم وهو خــارج » ٠

« ولكن ، نظرا لأن توفر هذا النوع من المسارح التلقائية غير مضمون الحدوث فيمكن تمثيـل الرواية على المسرح العــادى بحيث تتخذ اجــراءات

ميكانيكية لالغاء المسافة الكائنة بين خشبة المسرح وجمهور الصالة وهى المسافة التى تخصص للاوركسترا فى الغالب اذ يمكن تغطيتها ، ومد الغطاء الى مسافة ما فى مشاية الصالة الرئيسية بحيث تصبح الصفوف الأولى فى متناول مقعد فرفور ، ومن ناحية أخرى يمكن وضع كراسى للمتفرجين العاديين فوق المسرح من الخلف بحيث لا يرى المتفرج ستائر خلف الممثلين وانما يجد جمهورا أيضا يكون شبه الدائرة المفروضة بالاختصار لابد من اقتراب الجمهور من الممثلين واقتراب الممثلين من الجمهور الى درجة تلغى المسافة النفسية الكائنة بين من يؤدى الدور ومن يشاهده » ٠

وهكذا يؤكد يوسف ادريس فى « الفرافير » الامتزاج التام بين الممثل والجمهور أو المسرحية والمتفرجين ، ويتبع ذلك واجبات جديدة تلقى على عاتق المخرج ٠٠ فعليه أن يعيد تشكيل المجموعتين المنفصلتين فى المسرح التقليدى : الممثلون والجمهور ويتحكم فيهما كما يشاء ٠ وعلى كل مجموعة منهما أن تكون واعية تماما بأنها جزء من العرض المسرحى الجديد ذلك لأن مستقبل المسرح كله ـ فى مواجهة وسائل التعبير المستحدثة الأخرى مثل التليفزيون والسينما ـ يعتمد أساسا على العلاقة المباشرة والاتصال الحى والتجاوب الفعال بين الجمهور والممثلين ٠٠ وعلى هذا يجب على المخرج وضع الجمهور نفسه على خشبة المسرح لأنه لا توجد خشبة مسرح على الاطلاق وانما يتحرك الممثلون فى حرية بين الجمهور ويكونون معه وحدة بشرية واحدة ، وفى هذه الحالة يستطيع الجمهور أن يقوم بدور الكورس وذلك بتعليقه على الأحداث الجارية أو معارضة أحد الممثلين أو تفسير ما حدث من قبل ٠

ويؤمن المخرج البولندى جروتوسكى مؤسس المدرسة المسرحية التجريبية فى أمريكا أن المهمة الأساسية للمسرح التجريبى من ناحية النص أن يبث الحياة فى الرمز أو المعنى أو الشخصية أو العواطف التى لها دلالات اجتماعية وجماعية ثم يصفها على المنصة ٠ وفى هذه الحالة فقط يضمن اثارة الوجدان المشترك عند الجمهور ٠٠ وليس من الضرورى كما فعل يوسف ادريس ان تعطى الدلالة الجماعية عن طريق شخصية واحدة مثل فرفور بل من الممكن ان تمنح هذه الدلالة من خلال عدد من الشخصيات المتتابعة ٠٠ يقول جروتسكى فى هذا المجال :

« لا توجد قاعدة ذهبية لاخراج النصوص المسرحية ٠٠ وينطبق هذا على القاعدة التى تنادى بأن الدلالة الجماعية يجب ان تقدم للناس من خلال شخصية واحدة ٠٠ فأحيانا نجد النص المسرحى الواحد يشتمل على أكثر من دلالة جماعية تقدم من خلال عدد من الشخصيات المتتابعة ، ولا تسير هذه الدلالات فى خطوط متوازية ولكنها تتفرع ويختلط بعضها بالبعض ويختار المؤلف أو المخرج واحدة منها لتكون محور المسرحية ٠٠ ولكن هناك احتمالات أخرى اذ يمكن للمؤلف أو المخرج على سبيل المثال أن يمنح مجموعة من الدلالات الجماعية يكون لها جميعا نفس الثقل الدرامى فى العمل المسرحى الواحد » ٠٠

يتفق يوسف ادريس مع جروتوسكى فى أنه اختـار الدلالة الجمـاعية التى يمثلها الفرفور لتكوين محور المسرحية بينما يختلف معـه عندما يهمل الدلالات الجماعية التى تزن نفس الثقل الدرامى فى المسرحية ·· ولعل هـذا الاختلاف قد افاد شـكل المسرحية كثيرا لأنه قام عـلى وحدة المضمون التى تعتمد على التركيز الشديد والوضوح الشامل والتحديد الدقيق ·· وهو فى هذا يطبق نظرية المغناطيس فى الفن ·· هذه النظرية التى تقول ان العمـل الفنى الجيد يجذب الى قطبه كل ما هو من جنسه ومتفاعل معه ويرفض بـل ويتنافر مع كل ما يتناقض وطبيعته ·· فنجد فى المسرحية مشكلة واضـحة ومحددة تشغل تفكيره وهى « التبعية والسـيادة » قد طرحت بكل جوانبهـا الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفلسفية ·· كانت هناك السيادة بكل أشكالها سواء كانت سيادة فرد على فرد أو طبقة على طبقة ، أو نظام كونى على الانسان كله ·· تلك هى الفكرة التى شغلت يوسف ادريس والتى عالجها فى « الفرافير » علاجا مركزا واضحا محددا عميقا زاخرا بالعذوبة الفنيـة التى تجسدت فى شخصية « الفرفور » و « السيد » اللتين نبعتا من تراث شـعبنا وفنونه المرتجـلة المليئة بالسخرية العـذبة والتهكم المرير فى الوقت نفسـه ·

هذه هى مشكلة العلاقة بين السيد والتابع التى تقوم بين الانسان وأخيه الانسان فى كل زمان ومكان ·· ولا يجد يوسف ادريس لهاتين الشخصيتين اسمين أفضل من « السيد » و « الفرفور » الذى يطلق عادة فى المسرح الشعبى المصرى على الخادم الذكى السريع البديهة الذى يكتم أسرار سيده وينصحه دائما بوحى من التراث الشائع والحكمة الشعبية والحب المتعاطف الذى جبلت عليه نفسيته الطيبة التى لا تحمل خسة أو دناءة · وهو فى هذا يمثل حيوية الشعب المصرى التى لم يفقدها على مر آلاف السنوات من الاستعمار والـذل والتبعية ·· وفى هذا يتحدث يوسف ادريس عن مؤهلات فرفور :

« وفرفور ليس نبيا ولا رسولا ، انه فقط فرفور ، ولكنى أتصوره دائما خارقا للعـادة لا بقوته فقط وانما بعينيه ، عينيه الصغيرتين اللتين كلمـا لمع بريقهما أحسست أن حـدثا يوشك أن يقع لأن فرفور سيفتح فمه ويتحـدث · فرفور ذلك الجسد الضئيل أو النحيف المحشورة فيه طاقة نشاط هائلة ، انى اريده فى كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع أن تضـبط انتقـالاته ، وحبذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع « السومر سولت » حتى يبـدو جسده فى نفس اشتعال عقله وتبدو حركته لاذعة مباشرة هى الأخرى كلسانه ، أريد أن أحس فيه بشىء غير آدم ، ينتهى الى الجن مثلا والعفاريت ، أريد أن يحس الجمهور أنه فعلا ليس ممثلا ذا قدرات خارقة ، أريده أن ينفض عن ذهنه كل أمجاد هاملت وعطيـل وقيصر وأخـلاقياتهم الشـاعرية وشجاعتهم التى يجيدون الحديث عنها وأفكارهم التى تأتى مرتبة وكأنما ينطقها محلل نفسى حكيم ، لانى اريـده بطلا يبهر بشخصيته ووجوده لا ان يفترض النـاس مقدما بطولته ، اريده ان ينتزع احساس الناس بانه غير عادى رغما عنهم ، أريده أن يبهرهم وهو يضحكهم ثم يضحك عليهم حين يبهرون ، أريده أن يحس ان جمهور المسرح الحاشد أمامه أناس جاءوا متفرقين متعبين متسخى القـلوب

والأرواح وأنه وحده الذى سيتمكن من أن يقوم بغسل أرواحهم جميعا بذراعيه بلسانه بجسده ، بالطاقة الهائلة المشعة منه يلوك أرواحهم ويعصرها ويعـود يلوكها ويعصرها دون ان يحسوا لحظة واحدة أن شيئا غير عادى يحدث ودون أن يبدو على فرفور أيضا انه يقوم بشىء غير عادى • اريد ليس فقط ان يقول ما كتب له من حوار ولكنه يكون على استعداد لأن يكبح جماح متفرج طويـل اللسان ، ذا بديهة حاضرة بحيث يستطيع أن يروض نفسه الهائجة حتى يدركها السـلام » •

هذا هو الشكل الجديد الذى صب فيه يوسف ادريس مضمونه الجـديد وأدى ذلك بدوره الى تجديد فى شكل المسرح نفسه وطريقة الاخراج وأسلوب الأداء التمثيلى على المنصة : أى أن الشكل الفنى لكل من النص واخراجه على المنصة وادائه امام الجمهور قد تغير تماما •• ولكن هل هذا النص يستدعى تغييرا شاملا فى الاخراج والاداء ؟ بمعنى آخر هل يمكن لهذا المضمون الوصول الى الجمهور بالأسلوب التقليدى القائم على هضم تجارب الآخرين من أمثال اريستوفانس ولويجى بيراندللو وصـمويل بيكيت ؟ • وخاصـــة أن يوسف ادريس قد استعان باريستوفانس رائد الملهاة فى حواره الذى دار عن السادة والعبيد والجدل الذى دار بين الميت والاحياء ، والافضال التى يسبغها الأموات على الاحياء مما يذكرنا باصداء من ملهاته الشهيرة « الضفادع » •• كما نجد أصداء من بيكيت فى مسرحية « فى انتظار جودو » وخاصة فى مشاهد الانتظار الطويل الممل الذى قام به كل من فلاديمير واستراجون اللذين عقدا كل أملهما فى المستقبل على وصول ذلك الشخص الغامض المدعى « جودو » •• ولكنـه لا يصل وينتهى بهما الامر الى الانتحار •• أما عن بيراندللو فنجد تأثيرات معينة له على يوسف ادريس وخاصة فى كل من مسرحيتيه « ست شـخصيات تبحث عن مؤلف » و « كل حسب تقديره » عنـــدما يسقط الحائط الرابع ويلغى المسافة الوهمية بين المنصة والجمهور ثم يلغى الحدود القائمـــة بين الحلم والحقيقة وبين الوهم والواقع •• أيضا هناك آثار لبرنارد شو فى مسرحيته الطويلة « العودة الى ماتوشـالح » فى الحوار بين الســـيد والفرفور عن الانسان كعنصر مدمر وقـــاتل لنفسه •• هل يتفق هـــذا التراث المسرحى العالمى ـ ابتداء من الاغريق القـــدامى ممثلين فى اريستوفانس حتى آخر مدارس العبث ممثلة فى بيكيت ـ مع المسرح الشعبى والســــامر المصرى المرتجل ؟• وهل من الممكن أن يقوم السامر المصرى المرتجلبايصال هذا المضمون العميق الذى يطرح قضية الحرية والضرورة ممثلة فى علاقة السيد بالعبد أو الحاكم بالمحكوم أو الدولة بالفرد ـ الى ذهن الجمهـور دون الاستعانة أو الاعتماد على التجارب الأوربية فى المسرح ؟ •• لا شك أن الاجـــابة على هذه الاسئلة تقتضينا تحليـــل النص حتى يمكننا الحكم الموضـــوعى على تجربة الشكل الفنى الجديد الذى يحاول المؤلف أن يصب فيه مضـمونه •• وهل كان هناك انفصام بين الشكل والمضـــمون •• أم أن الاثنين تفاعلا فى عضوية حية متكاملة متجددة ؟ ••

منذ أول وهلة نلمح آثار بيراندللو فى الغـاء الحائط الرابع الوهمى

عندما يتحدث المؤلف الى الجمهور مفتتحا العرض وعارضا لاتجاهات يوسف ادريس فى الشكل الفنى المسرحى :

« سيداتى وســادتى مساء الخير ، أنا مش خطيب ولا حاجة ٠٠ أنا مؤلف الرواية واحنا كان ممكن نبتديها على طول ويقعد كل واحد فيكم يتفرج عليها فى الضلمة لوحــده كأنه فى سـينما ، احنـا فى مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس ، بنى آدمين سابوا المشـاكل بره وجايين يعيشوا ســاعتين وتلاتة مع بعض ، عيلة انسـانية كبيرة اتقابلت وثانيا انها ح تقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفســها بكل صراحــة ووقــاحة وانطلاق ٠ عشــان كده ما فيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين ٠ انتم تمثلوا شوية والممثلين يتفرجوا شوية ، وليه لأ ، اللى يعرف يتفرج لازم يعرف يمثل ، انتوا ما بتعرفوش تمثلوا ؟ بقى دا كلام ٠٠ ده انتو طول النهار نازلين تمثيل ٠ طب مين النهاردة ما مثلش على رئيسه علشان يأخـذ اجــازة ؟ مين ما ألفش رواية عشان ياخــد سلفة ؟ مين ما قامتش بدور السعيدة ع الآخر قدام جوزها لما جت أمه تزورهــم ؟ انهى ممثلة محترفة تقــدر تطلع التنهيدة اللى بتطلعها الســت فيكم لمـا بتشوف الفستان فى الفترينة ؟ ده انتو حتى جايين هنا تمثلوا دور المتمرجين ، وايه ده كله احنا قررنا الليــلة دى الافــراج عن مواهبكم المكبوتة دى وبدال ما سيادتك تمثل دور المتفرج الوقور اللى بيمسح بقه بعد كل ضحكة عشان ما تبنش قدام حد ، عشان ايه ، ما تكسفوش من بعض ، احنا كلنا بنى آدمين زى بعض اخوات ، خايفين ، من بعض ليه ، متخشبين ليه ، بعاد عن بعض قوى كده ليه ؟ كتفك فى كتف التانى وبينك وبينه ألف كيلو بتاع ايه ؟ بص له يا أخى ، قول له مساء الخير ، اعزم عليه بسيجارة ، ده بيتكلم عـربى زيك ومالوش ناب والله ٠

انا كمــان ح الغى المسافة اللى دايمــا بتبقى بين المؤلف والجمهور وتخوفهم من بعض ، اسمحوا لى اقرب منكم ٠ (يغادر المنصــة مقتربا من مقدمة المسرح فيكتشف المتفرجون أنه رغم أناقة نصــفه الأعلى يرتـدى « شورت » قصيرا جدا يكشف عن ساقيه الطويلتين الرفيعتين وحذائه الذى يرتديه بلا جورب ، وحين يعم الضحك فى الصــالة لمنظره) مع تقــديرى لشعوركم النبيل ده وفرحتكم بأنى قربت منكم أنا مش شايف أى مناســـبة للضحك ده ، الرواية لســه ما بدأتش (ضحك) ٠٠ الله ٠٠ عمــركم ما شفتوا مؤلف من قريب أبدا (ضحك) ٠٠ يا أخوانا ٠٠ يا حضرات ٠٠ من فضلكم ٠٠ أنا كل قصدى اننا نلغى المسافات اللى بيننا ونرفع الســتاير اللى بين كل واحد والتانى ونعيش ساعة يا أخوانا ٠٠ ساعتين ٠٠ ثلاته ٠٠ للصبح اذا حبينا ٠٠ نمثل على بعض ونألف مع بعض ونتفرج لبعض » ٠

وبعد أن ينجح المؤلف فى ازالة الحواجز الوهميــة بين الجمهــور والمنصة بأسلوب مباشر صريح واضح محــدد وذلك باستغلال بعض حيــل المفاجآت الكوميدية التى لا يتوقعها الجمهور وتثير ضحكه عنــد وقوعها ، وباستعمال أسلوب السخرية من الجمهور نفسه ، يمهد بعــد هذا لدخـول

الفرفور حتى يستعد الجمهور لاستقبال هذا البطل المسرحى الجديد الذى لا يمت للأبطال الذين ألفهم الجمهور من قبل من أمثــال عطيل وهاملت وقيصر وتارتيف وذلك لكى يدمج الجمهور مع بطله حتى يتعاطف معـــه ٠٠ ولكن هل كان المزج بين الممثل والمتفرج ضروريا لتعاطف الجمهـور مع البطل ؟ ٠ فى اعتقادى أنه مفيد من الناحية السيكلوجية فقط ٠٠ أعنى أن المزج بين الممثل والمتفرج يفيد فى ألا يتكلف المؤلف حيلا وأســاليب مسرحية أخـرى لكى يتجاوب الجمهور مع البطل ٠٠ اذ أننا نرى فى بعض الأحيان أن هذه الحيل والأســاليب المسرحية تمثــل عبئا على الشكل الفنى للمسرحية وتشتت من تركيز المتفرج الذى يحس بدوره أن هناك محاولة مفتعلة حتى يتجـاوب مع البطل ٠٠ واذا أحس بذلك فليس من المستبعد أن يرفض هذا التجاوب ٠٠ ومن هنا تبدو أهمية الربط السيكلوجى بين البطل والمتفرج ٠٠ وهو الربط الذى يخلو من الافتعال والتكلف اللذين قد يوجـــدان فى منولوج درامى قائم على مناجاة البطل لنفسه ٠٠

أما من جهة ضرورة هذا المزج بين الممثل والمتفرج بالنســبة للشــكل الفنى للمسرحية فأعتقد أنها ليست ملحة ، لأن قضية العـــلاقة بين العبـد والسيد وبين الحاكم والمحكوم لا تنبع أساسا من الشكل المسرحى للســامر الشعبى الذى يحتم المزج بين الممثل والمتفرج فى كيان واحد ٠٠ لأننا كمـا رأيناها قد عولجت من قبل آلاف السنين عند رائد الكوميديا أريستوفانس ، وهو الوقت الذى لم تأخــذ فيـه المسرحية عموما ســوى الشكل الجنينى البدائى للتكوين والخلق ٠٠ وعلى هذا يمكن القول بأن عالمية مشكلة العلاقة بين العبد والسيد وامكان حدوثها فى أى زمان ومكان تتعــارض مع محلية الشكل المسرحى الذى يحتمه الســامر الشعبى ٠٠ وليس معنى هذا الكلام أنه لا يمكن صب مضامين عالمية فى قوالب محليـــة ، لأن حقل التجـارب مفتوح للجميع والمقياس فى ذلك هو النجاح وارساء تقاليد جديدة تؤكد صمود التجربة لامتحان الزمن ٠٠ ولكن معنى هذا الكلام أن الكاتب الذى يتصدى لتغيير الشكل المسرحى منهجا وتأليفا واخراجا وتمثيلا وجمهـورا لابد أن يأتى بمضمون ينبع من نفس التربة التى استقى منهــا الشكل حتى تكون التجربة رائدة فعلا فى مجالها ٠٠ أما عملية صب مضـمون عالمى يعـرفه الجميع منذ آلاف السنين فى قالب محلى فقد قام بها الكثيرون قبــل يوسف ادريس فى جميع انحاء العالم ٠٠ ولكنهم لم يدعوا لأنفسهم ما قاله يوسف ادريس أن « لمسرحنا تقاليد عريقة ربما أعرق من الكورس والقناع وقـواعد ارسطو » ٠٠ وخاصة أن المسرح المصرى القديم لم يكن بالمفهوم المتعــارف عليه عالميا ، اذ أن النصوص التى عثر عليهـا الباحثون والدارســون لم تخرج عن نطاق الحوار القائم بين شخصـين ولم يصل فى احـــداها الى الشكل الذى وصل اليه الاغــريق بعد ذلك على ايدى ايسكولسوسوفوكليس واريستوفانس ويوربيدس والذى وضع منهجه أرسطو فى كتابه الشـــهير « فن الشـــعر » ٠٠ واذا اتفقنا مع يوسف ادريس على أن المسرح المصرى القديم هو الأصل الذى لابد أن نرجع اليه فمعنى هذا ان يدخل فى نطـــاق دراستنا أى حوار كتب بين أى شخصين ووجد على لفائف البردى أو نقش

على الأحجار الاثرية ، مما يؤدى بنا الى متاهات ربما خرجت بنا من ميدان المسرح كلية الى ميادين أخرى ليست من اختصاصنا ٠٠

ونحن لا ننكر وجود مسرح قديم ، ولكننا نقول ان الأشكال التى يمكن أن تدعى مسرحية والتى عثر عليها حتى الآن لا يمكن أن تكون منطلقا لمسرح ينبع من تربتنا لأنها لا تمنحنا التقاليد والاساس الذى يمكن أن يقام عليه مسرح متكامل كما قام من قبل المسرح الأوربى الحديث منه وغير الحديث على أساس المسرح الاغريقى القديم ٠٠ وأيضا لا يمكن حتى الآن الربط علميا ومنهجيا بين ما يسمى بالمسرح المصرى القديم والسامر الشعبى الموجود فى ريفنا حتى الآن ٠٠ وبالتالى لا يمكن علميا ومنهجيا اثبات أن أصول « الفرافير » تعود الى المسرح المصرى أو الى السامر الشعبى المصرى بقدر ما ترجع الى المسرح الأم فى أوربا على ايدى اريستوفانس ولويجى بيراندللو وبرنارد شو وصمويل بيكيت ٠٠

واذا كان يوسف ادريس قد رفض وجود الشكل العالمى للمسرح لأنه فى رأيه « ليس الا الشكل الاوربى المتطور عن الشكل الاغريقى » فكان أولى به ان يرفض المضمون العالمى الذى صبه فى مسرحيته والذى يعالج فيه مشكلة السيادة والتبعية ٠٠ وربما يقول بعض النقاد ان المضمون لابد أن يكون عالميا لأن معظم المضامين قد عولجت منذ الاغريق القدامى ومن جاء بعدهم ٠٠ والمهم ان علاج المضمون هو الذى لابد أن يتغير ٠٠ ولكن ما رأيهم فى مسرح جارثيا لوركا الذى بناه على مضامين محلية من تربة اسبانيا وتراث الأندلس لم ترد من قبل فى أى مسرح ؟ ٠ وهذا هو السبب فى اعتباره رائدا فى ميدان المسرح برغم أنه لم يكتب سوى « بيت برناردا البا » و « يرما » و « الزفاف الدامى » ٠٠ وبعض المسرحيات الصغيرة التى لا تصل فى عددها الى عدد أصابع اليد الواحدة ٠٠

ولا شك أن يوسف ادريس قد تأثر بمدارس التجريب فى الشكل المسرحى والتى قادها فى هذا القرن بيراندللو وبريخت وبيكيت ويونسكو وآداموف وأوزبورن وغيرهم من رواد التجديد فى كلا الشكل والمضمون ٠٠ فحاول بدوره أن يفتح باب التجريب فى الشكل عندنا فى الشرق وربما جاء موعد التجربة مبكرا جدا عن وقته لأن التجريب يقتضى وجود أصول ثابتة وتقاليد راسخة تستدعى التغيير ٠٠ ونحن لم نملك بعد هذه الأصول الثابتة والتقاليد الراسخة فى مسرحنا المعاصر أو ما جاء قبله ٠٠ فكل ما نملكه من تراث مسرحى بالمفهوم التقليدى هو المدرسة الشامية التى انشأها يعقوب صنوع والتى قامت على الترجمات والاقتباسات من المسرح الفرنسى ٠٠ ثم المسرحيات المرتجلة التى يتميز بها السامر الشعبى المصرى الذى ربما جاء من موطنه فى الريف أو فى السيرك ٠٠ أو من روض الفرج عندما حمل لواءه المسيرى ومن بعد حمام العطار وغيرهما فى فنانى مسرح القافية ٠٠ وفيها من اللمسات واللمحات الكثير من الكوميديا ديللارتى التى ربما جاءت الى مصر فى أوائل القرن التاسع عشر عن مسارح أجنبية اقامتها الحملة

الفرنسية فى مصر أو الجاليات الاجنبية عـــامة والايطالية خاصة وأحيـــا لياليها هواة من هؤلاء الاجانب ٠٠

وليس المهم فى التجربة الجديدة أن يقدم المؤلف تقاليد جديدة فقط ، ولكن المهم أن يستفيد من كل امكانياتها لخدمة نصه الجديد ٠٠ وقد استفاد يوسف ادريس فعلا من تجربة السامر الشعبى فى ثلاث نقاط : الأولى عندما ربط الاهتمامات المحلية التى يعنى بها الشــعب المصرى بطبقاته المختلفة والتى تدور حول علاقة الســـيد بالفرفـور ، والزوجـــة بالزوج ، والكفـــاح بالرزق ٠٠ ، والثانية عندما الغى الحائط الوهمى بين الصـــالة والمنصة ، واندمج الاثنان اندماجا تاما أفاد النص من جهة تجاوب المتفرج سيكلوجيا مع الممثل كما سبق أن قلنا ، والثالثة عندما رفض الخضوع لعـــامل الزمن ومروره الحقيقى فوق المنصة ٠٠ حيث نجـــد السيد يتزوج وفى اللحظـة التالية فورا يظهر الأطفال على المنصة حوله دون حتى اسدال الستار ٠٠ وهو يتلاعب بالزمن بلا ضابط ومن غير حرج لخـــدمة المضمون والشكل فى آن واحد لأنه يؤمن بأن « فى الفن لا يوجـــد شكل ومضـــمون ، ان الشكل مضمون فنى والمضمون شكل فنى » ٠

وكما أفادت التجربة الجديدة بعض جوانب النص ، فقد اضرت بالبعض الآخـر حين حاول يوسف ادريس الجـــرى وراء تقاليد الســـامر الشعبى والكوميديا ديللارتى فتحولت مشـــاهد كثيرة وكاملة الى قفشـــات لفظية استخدمت أسلوب « القافية » المعروفة فى السامر الشعبى ٠٠ ولكنهـــا لم تخدم الشكل الجديد الذى حاول المؤلف الوصول اليه لأنها اعاقت الاحداث وأوقفت تطورها لحظات حاسمة فى عمر الحدث المسرحى مما أصـــاب الشكل ببعض الخلخلة فى أماكن معينة وببعض الأورام والنتوءات فى أماكن أخرى ٠٠ وهذا ما نجده شائعا فى مسرح على الكسار ونجيب الريحـــانى واسماعيل يس مما كان السبب فى عدم رسوخهم كتقاليد مسرحية تعتمد عليها الأجيال التى تلتهم ٠٠ وقد أطنب يوسف ادريس كثيرا فى المشـــاهد التى تتهكم من الطبيب والمدرس والمهندس والعامل والمخبر والموظفين عموما وبقية المهن والصـــناعات على اختلاف أنواعهـــا ، وأيضا المشـــاهد التى تثير الضحك من أسماء العـــائلات المصرية مثـــل الأطرش والاعور والحيـــوان والجحش والقط والفار ٠٠٠ الخ ٠ والمشاهد التى يتهكم فيها على النسوة المتحررات والســـيدات المتفرنجـــات والأخـــريات اللاتى تربين فى الازقة والحوارى ٠٠ ثم أدى الاطناب بالمؤلف الى بعض الرتابة والتكرار فى بعض أجزاء المسرحية ، فوجدنا اعادة لبعض الأحداث الاجتماعية والمبـــارزات الجدلية بين الفرفور والسيد ، واقحاما للحركات المثيرة للضـــحك التى يغلب عليها الافتعال والمبالغـــة لأن يوسف ادريس أراد أن يكون فرفوره : « فى كل مكان على المسرح بحيث لا تستطيع أن تضبط انتقالاته ، وحبـــذا لو استطاع أن يقفز فى الهواء أو يصنع « السومرسولت » ٠٠

والعجيب أن نجاح « الفرافير » يرجع فيما يبدو الى اســـتفادة يوسف ادريس من المسرح الأوربى وتجـــاربه ، وهـــو المسرح الذى رفض

تقاليده ونادى بعدم انتمائنا اليه ٠٠ فان كان قد الغى الحائط الرابع الوهمى طبقا لتقاليد السامر الشعبى فقد رفضه من قبل ثورنتون وايلدر الامريكى فى مسرحيته الشهيرة « بلدتنا » ولويجى بيراندللو الايطالى فى مسرحيته « ست شخصيات تبحث عن مؤلف » ٠٠ وبذلك لا نستطيع أن نحكم هل الفضـــل فى الاستفادة من هذه التجربة يعود الى الســـامر الشعبى أو الى المسرح العـــالمى ؟ !

وان كان يوسف ادريس يعتقد أن « الفنون تختلف اختلافا جـــذريا عن العلوم باعتبار أن العلم عالمى فى شكله ومضـــمونه فى حين أن الفن على الدوام محلى الموضوع والمضمون ٠٠ ومن هنا تنشأ عالميته » ٠٠ الا أن كلا المضمون والشكل قد استفادا بطريقة ملحوظة من المسرح العالمى ٠٠ فالمضمون الذى اعتمد على مشكلة « السيادة والتبعية » قد عالجه من قبل اريستوفانس من قبل آلاف السنين وسار على دربه الكثير من كتاب المسرح العالميين ٠٠ وبذلك تنتفى عن المضمون صفة المحلية الا فى المواقف التى يربطه فيهـــا بالاهتمامات الشعبية للمواطن المصرى ٠٠

أما عن محلية الشكل فلا نجدها بالصورة التى يؤكدها المؤلف وخاصة اذا وجدنا بصمات مدرسة العبث التى يتزعمها « صمويل بيكيت الايرلندى » وفيها يختفى عنصرا الزمان والمكان ولا تبقى سوى الافكار طـائرة فـــوق المنصة لا نعرف لها وطنا أو محلا محددا ٠٠ ثم خلط الحلم بالواقع والغـاء الحدود والفواصل بينهما ٠٠ وان كانت هذه الخصائص مستخدمة فى السامر الشعبى بطريقة عفوية وأسلوب بدائى مرتجل فاننا نجـدها عند بيراندللو وبيكيت ويونسكو وقد تبلورت فى منهج مسرحى يعى التقاليد ويهضم التراث ويخضعه لخدمة النص ٠٠

ولنعد الآن مرة أخرى الى نص مسرحية « الفرافير » لمحاولة اثبـــات ما سبق قوله بشواهد منها ٠٠ ولنبدأ بالأثر الواضح للسامر الشعبى على تركيز الموقف الدرامى فى سبيل ابراز امكانيات شخصية الفرفور وجوانبها المختلفة :

فرفور : ما تخرج بقى (يجرى ناحيته منتويا ضربه) ٠

المؤلف : (من الخارج) فرفور المشهد ٠٠

فرفور : السابع من الفصل العاشر ٠٠ فرقعة ٠٠ جمهور ٠٠ طربنه ٠٠ نقاد اذاعة ٠٠ مجد ٠٠ حلقات (ثم يغير لهجته) سميط طازه لسه ســخن (ثم ملتفتا الى الجمهور) مؤلف قال ٠ هو حد بيألف حاجة ٠٠ ياعم خليها على الله ٠٠ (يتجه الى السيد) ياعم ما تصحى بقى اهو المؤلف مشى والقعدة ح تحلى بقى ٠٠ قوم ٠ (يعدل رأسه ويتركه يسقط علىصدره مرة أخرى ، يشخر) هو من أولها كده شخير ٠٠ ياعم اصــحى ٠٠ الله ٠٠ حدش معــاه شاكوش ٠٠ ما تقوم بقى ٠٠ دهدى (ويضربه بالمقرعة على رأسه) ٠

السـيد : (مفزوعا) هب هى هم اخ أيه مين فين ٠٠ احنا فين ٠٠

فرفور : حد عارف احنا فين ٠٠ (ينظر الى الجمهور) الا احنـا فين صحيح ٠

وتتحول مواقف الفرفور الى سخرية وتهكم من كل القيم التى اصطلح عليها البشر ويتمادى فى سخريته على حساب فنية الشكل العضوى وجماله :

السـيد : بس يا وله عيب ٠٠ انت مين انت عشان تضربنى ٠

فرفور : انا خدامك فرفور ٠

السـيد : تقوم تضربنى ٠

فرفور : وفيها ايه ، ديمقراطية ، وحشة دى ٠٠

ولا ترتبط السخرية بوحدة موضـوعية معينـة ٠٠ ولكنها تتنقل من موضوع الى آخـر دون أى رابط أو حـرج ٠٠ والرابط الوحيد يكمن فى الحيوية التى تميز ادارة دفة الحوار ٠٠

ويحاول المؤلف على لسان الفرفور أن يربط مسرحيته بالمحليـة التى ينادى بها فتدخل به المحـاولة الى أضيق السـبل التى لا يمكن أن تؤدى الى العالمية بدورها لأن المتفرج الاجنبى لن يفهمها على الاطلاق ٠٠ ومنها على سبيل المثال السخرية من الأسماء كما سبق ان قلنا :

السـيد : يا وله أنا بأمرك تلقالى اسم محترم ٠

فرفور : خلاص ٠٠ نسميك الجحش ٠

السـيد : ايه قلة الأدب دى يا وله ٠٠ دى اسم داه يا ولد ٠٠

فرفور : وانا جايبه من عندى ٠٠ ما هو كل اسـامى الناس المحترمة كده ٠٠ وكلهم مش ح يعجبوك ٠

السـيد : مين قال لك انهم مش ح يعجبونى ٠

فرفور : خلاص نسميك الفـار ٠

السـيد : يا وله ٠

فرفور : بلاش ما تزعلش ٠٠ القط ٠٠ ايه رأيك ٠٠ طب الحيوان ٠

السـيد : يا ولد ٠

فرفور : انت فاكرنى بألف ٠٠ والله الأسامى عنـدنا كده ٠٠ العبيط المغفل ٠٠ أى والله صاحب البيت بتاعنا اسمه الاستاذ حـامد المغفل ٠٠ كله كده ٠٠ عيلة الجمل ٠٠ النـاقة ٠٠ خروف أبو معزة ٠٠ غراب ٠٠ عيلة الاقرع الأعور الاخنف وتروح بعيـد

ليه ·· الأطرش ·· أبو قفة ·· أبو طشت ·· أبو منشة ··
قصير الديل ·· أبو فروة · أبو قتب ·· أبو حشيش تسمعشى
على ممدوح بك اللى كاتب فى الكرت بتاعه ممدوح حسن ··
تعرف بقيت اسمه ايه ·· ممدوح حسن الحرامى ·· نقبة كده ··

السيد : ما فيه يا وله أسامى كويسة ·

فرفور : زى ايه قول لى ··

السيد : أباظة مثلا ··

فرفور : وتبقى تخين كده وبنظارات وتمشى على دفع ·· لا يا عم ··

السيد : دوس مثلا ·· دوس ··

فرفور : وتبقى من أسيوط ·· لا يا عم ··

السيد : وفودة يا وله ··

فرفور : لا لا لا ·· فودة ولهيطة وعاشور وشعير وأبو سمرة ·· كلها اسامى ما تنفعكش ·· خليك كده سيد محترم من غير اسم احسن ··

السيد : طب الاسم وقلنا بلاش ، والشغل ··

ثم تنتقل سخرية الفرفور الى التهكم من جميع الوظائف والمهن والصناعات والحرف المختلفة دون استثناء مما يوقف عجلة الأحداث الدرامية ودورانها بسبب المبارزة الجدلية بين الفرفور والسيد والتى يحلو للكاتب تتبعها الى أقصى مدى ولو على حساب الشكل نفسه ·· ولكن الموقف بين الفرفور والسيد لا يقف عند حدود المبارزة الجدلية بل سرعان ما يتحول الى تدفق حى للحدث يكشف عن خبايا الشخصية ويبلور الموقف الذى يفرضه على الفرفور لا عن اقتناع وايمان ولكن لأن رأى السيد هو الذى يجب أن يتبع بحكم سيادته فقط على الفرفور وليس بحكم عقليته أو منطقه أو بعد نظره ·· وهو نفس الموقف الذى رأيناه من قبل فى مسرحيته « ملك القطن » بين قمحاوى والسنباطى ·· فلقد لعب قمحاوى دور الفرفور الذى لا يملك لنفسه ارادة ينفذها ولعب السنباطى دور السيد الذى يملى ارادته على قمحاوى لا عن طريق الاقناع والاقتناع ولكن بحكم سيادته عليه ·· أو بين سعد ابن السنباطى وعوض ابن قمحاوى عندما يلعبان لعبة القطار ويصر سعد على أن يكون الرأس بينما يقوم عوض ابن قمحاوى بدور السبنسة ··

وبينما الصراع بين السيد والفرفور فى « ملك القطن » يدور بأسلوب درامى يميل الى تجسيد الحدث وتغليفه والتلميحات الذكية نجده فى « الفرافير » يميل الى تجريد الحدث وابرازه تحت الضوء بصراحة ووضوح بعيدا عن الانتماءات والايحاءات والتلميحات :

السيد : يا للا يا وله يا فرفور ما تضيعش وقت ٠٠ شيل الفاس واشتغل ٠

فرفور : امرى الى الله ٠٠ نشتغل (يرفع الفأس ويريد أن يهوى بها) ٠

السيد : حيلك ٠٠ ما تفحرش هنا ٠٠

فرفور : امال فين ؟

السيد : هنا (مشيرا الى مكان آخر)

فرفور : واشمعنى هنا ومش هنا ؟

السيد : لأن ما دام أنت عايز تفحر هنا وانا عايزك تفحر هنا فيبقى هنا بتعتى احسن من هنا بتاعتك ٠

فرفور : وفى أى كتاب نزلت دى ؟

السيد : ما دام انا سيدك يبقى رأيى دائما أحسن من رأيك ٠

فرفور : حتى ولو كان رأيى صح ؟ ورأيك غلط ؟

السيد : وهو فيه يا ولد رأى صح ورأى غلط ٠ الرأى الصح هو رأيى والرأى الغلط هو رأيك ٠

فرفور : وأنا بقول غير كده ٠٠

السيد : تبقى غلطان ٠٠ كده من غير نقاش غلطان ٠

فرفور : (ناظرا اليه ومتنفسا بصعوبة) يعنى افحر هنا ؟

السيد : انا قلت هنا ؟؟

فرفور : امال فين ؟

السيد : هنا يا بجم (مشيرا الى مكان آخر) ٠٠

فرفور : هنا ؟

السيد : وهو هنا زى هنا ، أنا بقول هنا ٠

فرفور : اللى أنت عايزه ٠٠ حاضر ٠٠ هنا ؟

السيد : يا باى ع الغباء الازلى ده ٠٠ يا اخينا قلنا هنا (مشيرا الى اليمين) يعنى هنا (مشيرا الى اليسار) مش فاهم يعنى أيه هنا (مشيرا الى الأمام) ٠

وان كان الصراع الطبقى القائم بين السيد والفرفور قد اعتمد على التجريد فذلك لأن الكاتب يريد أن يضع يد القارىء أو المتفرج على الدوافع الحقيقية وراء تصرفات الناس التى تحكمها عقد الصراع الطبقى والتى يحاول كل الناس سترها بغطاء من المظاهر الخادعة التى تتمسح بالشرف

والسيادة والكبرياء وباقى المثل العليا البراقة بينما هى فى حقيقة أمرها لا تخرج عن الموقف السابق بين السيد والفرفور ·· ولعل الضحك الذى ينبع من هذا الموقف هو أن الناس يشعرون بأن حقيقة مواقفهم فى الحياة اليومية قد وضعت على المنصة تحت الضوء وقام المؤلف بتشريحها أمام أعينهم وتجريدها من كل زيف وخداع ومظاهر براقة ، وأصبح الدافع والسلوك الناتج عنه شيئا واحدا ، بدلا من اخفاء الدافع بمظهر سلوكى لا يدل عليه ··

وهذا هو التكنيك الذى اتبعه برنارد شو من قبل فى التعبير عن الصراع الجنسى بين الرجل والمرأة ·· فقد جرده من كل زخارف مسرحية ورأينا المرأة تطارد الرجل حتى تتصيده دون هوادة أو رحمة فى معظم مسرحيات شو ·· بينما نجد المرأة فى المسرحيات التى سبقت شو وعاصرته فى فترة مبكرة من حياته تصور المرأة على أساس انها حورية من الجنة تقف عند سور قلعة أبيها الأمير تحت ضوء القمر الفضى فى انتظار فارس أحلامها القادم اليها ليختطفها على فرسه الأشهب ويهرب بها الى جنة الأحلام الموعودة ، بينما تتقمصها فى موقفها هذا روح الخفر والحياء وربما الخوف ·· ولكن برنارد شو رفض هذا على أساس انه تزييف لموقف الانسان ، وقال انه لو زيف الناس الحقيقة فى حياتهم اليومية تحت ستار من الخداع والمظاهر البراقة فليس للكاتب المسرحى أن ينقاد وراء نفس الاسلوب الخادع بل يحاول القاء الضوء فى مسرحه على حقيقة الدوافع التى تجبر الناس على القيام بأفعال معينة يحاولون هم بطريقتهم التقليدية اخفاء حقيقتها ·· ولذلك قدم لنا شو نظريته الفلسفية المستمدة من الفيلسوف الالمانى شوبنهاور والتى تقوم على نظرية « دفعة الحياة » والتى أعتنقها الفيلسوف الفرنسى برجسون ·· وفيها نجد المرأة وقد تقمصتها هذه الدفعة التى تجبرها على مطاردة الرجل والايقاع به فى شباكها حتى تنجب منه أطفالا من أجل استمرار الأجيال القادمة وتطوير أشكال الحياة فوق سطح الارض ··

ولقد قدم لنا شو هذه النظرية الفلسفية من خلال شخصياته المسرحية ·· ورأينا المرأة التى لا تعرف الى الخفر والخجل طريقا ، بل أصبحت صريحة وواضحة فى تحقيق أغراضها التى تفرضها عليها الغريزة الجنسية ·· ولكن الجمهور التقليدى كالعادة لم يدرك النظرية الفلسفية التى جعلت شو يجرد مشاهد المسرحية من كل زخارف مسرحية تحجب الحقيقة عنه ، واعتقد الجمهور أن شو يقدم له مشهدا فكاهيا بحتا ، فضحك واستمتع بوقته ولم يلق أى اهتمام الى النظرية الفلسفية ··

وربما نجد نفس الموقف يحدث بعد ستين عاما مع يوسف ادريس ، بعد أن جرد الصراع الطبقى فى « الفرافير » من كل زخارف مسرحية تحجب الحقيقة عنه ولم نجده يعتمد على المعادلات المجسمة التى تلمح ولا تقول وتوحى ولا توضح ·· كما رأينا فى موقف اللعب بين عوض ابن قمحاوى وسعد ابن سنباطى فى « ملك القطن » أو فى موقف الصراع بين قمحاوى

الفرفور وسنباطى السيد ·· ورغم كل مظاهر الصراع على أجر القطن أو زواج محمد ابن قمحاوى من سعاد ابنة سنباطى أو لعبة القطار بين عوض وسعد ، فانه فى حقيقة أمره صراع بين السيد والفرفور ·· ولقد ترك يوسف ادريس هذا التجسيد الى التجريد المباشر الواضح المحدد الذى يوضح نظرته الفلسفية الى الصراع الأزلى والابدى بين السيد والفرفور ·· ولكن الجمهور التقليدى كما ضحك على مواقف برنارد شو من قبل وأهمل نظريته الفلسفية ، قام بنفس المهمة بالنسبة ليوسف ادريس وضحك على مواقفه وترك جانبا حقيقة الصراع الطبقى والدافع اليه ··

ولعل السبب فى هذا يعود من وجهة النظر السيكلوجية الى أن الناس بميلهم الغريزى لا يحبون رؤية دوافعهم الحقيقية تحت المجهر أو على منضدة التشريح لأنها تكشف لهم أنفسهم بلا زيف أو خداع وتصير عارية من كل زخارف يمكن أن تحجبها عن الأعين ·· ويحس الجمهور أنه قد تعرى وبالتالى يحاول اخفاء عريه بالضحك من الموقف ·· وكلما ارتفعت القهقهات كان العرى فاضحا ·· فالسيد وسط المتفرجين يضحك لاخفاء مظاهر سيادته التى يحاول فرضها يوميا على الفرافير الذين يعيشون حوله لأن كشفها يؤدى الى الثورة على سيادته ·· والفرفور وسط المتفرجين يضحك هو الآخر لكى يستر ذلته وخنوعه وخضوعه للسيد ، لأن هذا فى حقيقة أمره يجرح كبرياءه يوميا ·· ولكنه يتغاضى عن ذلك بتغليفه بمظاهر خادعة وبراقة حتى تكمن الحقيقة فى أعماق الظلام ولا تقلق راحة باله الظاهرية :

السيد : أنا كل اللى أفهمه كويس انى سيدك وخلاص ·

فرفور : سيد انت يا سيدى ·· اللا قول لى يا سيدى ·

السيد : عايز ايه ؟ ·

فرفور : اللا انت سيدى ليه ؟

السيد : مش عارف أنا سيدك ليه يا ولد ·

فرفور : (مشيرا الى الفأس المستقرة على الأرض) انشا الله انسخط زى اللى نايمة دى ما اعرف ·

السيد : اما انت فرفور مسخه صحيح ، ما تعرفش انا سيدك ليه يا ولد ؟ ··

فرفور : أنا ما اعرفش ·· تعرف انت ؟

السيد : ما هو من ضمن شغلى يا واد انى ما أعرفش ، أمال انت فرفور ليه ؟ انت فرور بتاعى تبقى لازم تعرف لى ·

فرفور : طب أنا فى دى ما أعرفش ·

السيد : وأنا ما أعرفش ·· فيبقى ما أعرفش بتاعتى تمشى على ما اعرفشى بتاعتك ·

وهكذا تصبح وظيفة السيد فى الحياة أن يجاب الى طلبه ويحقق أمانيه ويفرض سيادته بينما تنحصر مهمة الفرفور فى هذه الدنيا فى اجابة مطالب السيد وتحقيقها على الفور وعليه ان يصرف النظر تماما عن اهتماماته الشخصية وارادته الذاتية ·· ويأخذ الصراع المكون للشكل الفنى ثوبا آخر عندما يطلب السيد من الفرفور أن يبحث له عن زوجة ، فيمسح الفرفور الصالة بسرعة البرق ثم تستقر عيناه عند مقدمة اللوج أو البنوار الأيسر :

فرفور : بس ···· لقيتها لك ·

السيد : فين ·

فرفور : اللى قاعدة هناك فى اللوج اليمين ·

السيد : مش شايفها ، هو فين اللوج اليمين ده ·

فرفور : شايف اللباية اللى بيقزقزها الراجل المحترم اللى قاعد هناك ده·

السيد : ايوه شايفها ·

فرفور : اهو تحود بعديها على ايدك اليمين على طول ·· شفتها ·

السيد : الحقيقة ما شفتهاش ، انما أنا راضى ·· أجوزها ··

فوفور : كده من غير ما تشوفها ·

السيد : كفاية انها قاطعة لوج يا أخى · لازم متريشة ·

فرفور : سامعين يا بنات ياللى فى الصالة ·· أهه نص ريال فرق أهه جاب عريس ·

وينتقل الصراع من المستوى الطبقى الى المستوى الجنسى عندما يتزوج كل من السيد والفرفور ولكن بنفس الأسلوب التجريدى السائد فى المسرحية والذى يكشف عن الدافع والسلوك فى آن واحد دون محاولة لاخفاء الدافع الحقيقى وراء سلوك مزيف وخاصة عندما يحاول فرفور أن يتسلل من المسرح ولكن المرأة التى قررت أن تتزوجه تجذبه من قفاه وتعيده الى حيث كان :

المرأة : وانت يا فرفورى ·· قلت ايه ؟

فرفور : بقول انا لله وانا اليه راجعون ·

المرأة : يا خويا كفى الله الشر هو حد مات لك ؟

فرفور : أنا ·

المرأة : انت ·· بعد الشر عليك يا حبيبى هو طول ما أنا معاك الموت يقدر يقرب لك ·

فرفور : ما هو انت الموت ·

المرأة : تعال لى يا حبيبى تعال لى (وحين يقاوم ترفعه المرأة على كتفها وتحمله خارجة به من الباب الأيسر) ·

فرفور : (للجمهور) كل من عليها (مشيرا الى زوجته من خلف ظهرها) فان يا جدعان ·

وقد ظل الشكل الفنى للمسرحية على نفس المستوى من التجـريد لأن المؤلف لم يحاول خلق شخصيات بالمفهوم التقليدى : أى أنه لا يوجد سـيد له طلبات وميوله ورغباته الشخصية بحيث تميزه عن أى سيد أخر ·· بل السيد الموجود فعلا فى المسرحية يحمل كل الصفات المعروفة والخصـائص الشائعة فى السادة ، وبذلك يتحول الى نمط ·· ونفس المقيـاس التجريدى ينطبق على فرفور الذى ركز فيه الكاتب كل خصائص العبيد وكثف فى نمطه كل صفات الخدم ·· ولم نر فى شخصيته ملامح خاصة بها تجعلها تحيـا كشخصية مستقلة بذاتها قدمت من الحياة اليومية ودخلت ميدان المسرح بعد ان مرت بعمليات البلورة والتصفية والتطهير والتنظيم والانصـهار اللازم للشخصية المسرحية ·· ولكنهـا نمط مسرحى ولد على المسرح ولا يمكن أن يخرج عن نطـاقه ·

وفى الجزء الثانى من المسرحية يسرع الايقاع الدرامى داخل الشـكل الفنى ونحس بعجـلة التطور وهى تدور بسرعة ·· ومازال المؤلف يصر على الربط الوثيق بين الصالة والمنصة برغم أن الجزء الثانى وهو الاخير لايحتاج الى هذا لأنه يشتت انتباه المتفرج ويصرفه عن التركيز الدرامى الذى تحتمه فنية الشكل المسرحى ·· ولذلك يدخل الفرفور من الباب الذى يدخل منـه الجمهور الى الصالة سائرا فى الطرقة الرئيسية بين المقاعد يدفع عربة يد عليها نماذج سرياليـة تمثل أوربا وأمريكا وأجزاء من مدافـع وطائرات ومشـانق :

فرفور : روبابيكيا ·· روبابيكيا ·· كل حاجة قديمة للبيع · مجد قديم للبيع · عظمة قديمة للبيع · اسياد قديمة للبيع · مدافع قديمة للبيع · قنابل ذرية قديمـة للبيع ·· بيكيا ·· حدش عنـده ايدروجينية · مجلات · كتب فلسفة · جرايد قديمة للبيـع · روايات مسارح · مؤلفين قدام للبيع · بيكيا ·

سيدة من المتفرجين : اسمع يا عم يا بتاع الروبابيكيا · عندنا طوربيد فسدان تاخـده ·

فرفور : ده لازم جوزها · لا يا ستى · ده كان على أيام زمان الكلام ده · دلوقت من ايدروجينية وطالع · عنـدك · يالله قبـل ما يلعب · كوبلت · ماء ثقيل ··· أشعة نووية · خيار مخلل · كل حاجة قديمة للبيع · مجد قديم للبيع · عظمة · أفكار قديمـة للبيع · روبابيكيا ·

فرغم أن يوسف ادريس يحـــاول ابراز فكرة الانسان كعـــامل مدمر للطبيعة ولنفسه ، يبتكر وسائل الدمار ويضع لها أقنعة من المجد والعظمـــة والسيادة ليخفى دوافعه الحقيقية ، فان الطريقة التى يدخل بهـــا الفرفور من باب المتفرجين وسط الصالة تصرف انتباه الجمهور بسبب انبهاره بالشكل الجديد الذى تقدم به المسرحية ٠٠ وربما كان هذا الشـكل ملائما لكوميديا تعالج مشكلات اجتماعية بسيطة تبتعد عن الأفكار الفلســفية العميقة التى يحاول يوسف ادريس أن يبثها فى مسرحيته ٠٠ هذه الافكار التى تتطلب من المتفرج التركيز الكامل على ما يدور فوق المنصة حتى يتفاعل وجدانه مع ما يريد الكاتب أن يقدمه اليــه ٠٠ وخاصة أن المضمون يعالج مشكلات البشرية على مر العصور والقرون :

السيد : ايه ده يا وله يا فرفور ٠ الف سنة قاعد ادور عليك ٠ دول مش الف ده ييجى خمستلاف سنة ٠

فرفور : ده لسه فيه داء الكدب الراجل ده ٠ ده احنا ما بقالناش خمس دقائق سايبين بعض قدامكم ٠

ويستمر الصراع بين السيد والفرفور من خلال سرد أحداث التـاريخ على أساس أنهما أول من دب على الأرض ٠٠ ويحس المتفرج بأن الشـــكل الفنى للمسرحية لن ينتهى النهاية التقليدية التى تصل بخيوط النســيج الى قمة الاحداث ثم تنحدر بعدها معلنة نهاية الصراع ٠٠ ولكن الشكل الفنى فى هذه المسرحية يبلور الصراع البشرى دراميا ٠٠ ولارتبـاطه بهذا لا نحس أن المبارزة الكلامية بين السيد والفـرفور ــ والتى تســـتمر طوال أحـــداث المسرحية ــ على وشك الانتهــــاء ٠٠ واذا لم يتدخل الكاتب بشىء من عنده ليضع حدا لهذا الصراع فسيستمر الى الأبد لان نســـيج المسرحية وشكلها الفنى يحتمان هذا ٠٠ ولذلك يفترض يوسف ادريس افتراضـــا علميا خاطئا لكى ينهى به مسرحيته فيميت السيد والفرفور ويتحولان الى جزء من جسم الطبيعة الكونية ويخضعان لكل قوانينها التى تحتم الارتباط الأبدى لنــواة الذرة « البروتون » لمجال الذرة « الالكترونات » الأخف وزنا من النواة ٠٠ وطبقا لهذا القانون تدور الالكترونات حـــول البرتون دورانا أبديا لا مهرب منه ٠٠ ويحاول يوسف أدريس أن يطبق هذا القانون العلمى على بطليه بعد موتهما فيدور الفرفور حول سيده دورانا أبديا لا مهرب منه بحكم أنه أخف وزنا من سيده السمين ٠٠

وبذلك يوحى المؤلف بأن قوانين الكون الصارمة هى المسئولة عن تلك العلاقة الظالمة بين السيد والفرفور واستمرارها أبديا ٠٠ ولكننا لا يمكن أن نطبق هذا القـانون الطبيعى على البشر ٠٠ لســـبب بسيط ٠٠ هل سيظل السيد والفرفور بوزنهمـــا الحقيقى بعـــد موتهما ؟٠ هـــل قوانين الثقل والجاذبية والوزن تتحكم أيضا فى العالم الآخر الذى لا نعلم عنه شيئا ؟ ٠ هل تتحكم قوانين الطبيعة فى العلاقات الانسانية التى تخرج عن نطـــاق المادة وهو النطاق الذى تختص به قوانين الطبيعة ؟ فى الواقع لا يمكن فرض

القوانين الطبيعية على العلاقات الانسانية ، لأن القوانين الطبيعية تستخرج من الظاهرات المادية بينما تستنبط القوانين الاجتماعية من العلاقات الانسانية ٠٠ ولذلك فاننا نستطيع أن نحكم على العلاقة بين السيد والفرفور بالقوانين الاجتماعية التى تقننها العلوم الاجتماعية والتى تعترف بارادة الانسان فى تكييف أموره وأحوال معيشته مع قوانين الطبيعة ، بل واخضاعها لارادته من أجل مستقبل أفضل ٠٠ ولو لم يملك الانسان هذه الارادة لخضع منذ آلاف السنين لجبرية هذه القوانين الطبيعية التى لا تعترف بارادة الانسان أو سيادته على مقدراته ٠٠

وعلى هذا كان الربط الذى افتعله يوسف ادريس بين قوانين الطبيعة والاجتماع لانهاء المسرحية دخيلا على نسيج المسرحية الذى يعتمد على العلاقة الانسانية بين السيد والفرفور وليست لها أية علاقة بقوانين الطبيعة الجبرية ٠٠ ولعل الصلة الوحيدة بين الشكل الفنى للمسرحية وهذه النهاية تكمن فى روح التشاؤم واليأس التى سادت المسرحية وأكدت انعدام الأمل فى وجود نظام يضمن للكل حياة مثالية رغدة لا تعرف المشكلات والمتاعب : فقد جرب السيد والفرفور مجتمع الملوك العتاة من الفراعنة الى الاسكندر الى يوليوس قيصر الى نابليون الى موسولينى وهتلر الى جبابرة الذرة فلم يشفيا غليلهما بجواب على هذه الاسئلة الخالدة ٠ وجربا أيضا مجتمع التساوى فى السيادة وهو المجتمع الذى أقامته الثورة الفرنسية على مبادىء الحرية والاخاء والمساواة ولكنه لم يصلح أيضا ليكون نظاما مثاليا لكل العصور والبقاع ٠٠ ثم قاما بتجريب المجتمع الشيوعى الذى يسود فيه الفرافير على السادة الاقطاعيين فلم يمنحهما حلا لمشكلة الانسان الحائر أبدا ٠٠ ثم جربا الحل النازى الفاشى الذى يعتمد على رأسمالية الدولة وتوصلا الى أن الاسياد الذين يملكون رأس المال هم الذين يحكمون الناس بعد حقنهم بجرعات مضاعفة من الزهو الفارغ والكبرياء الكاذب ٠٠ ثم جربا المجتمع البوهيمى الفوضوى حيث لا نجد سيدا أو فرفورا وتنعدم فيه السلطة والسلطان ٠٠ ولكنه فشل أيضا ٠٠ ثم جربا الديمقراطية الامريكية ولكنها فشلت أيضا لأنها تشنق الزنوج ٠٠ وعندما بلغ بهما اليأس منتهاه جربا الموت فوجدا أن قوانين الطبيعة الجبرية الصارمة فى علاقتهما أيضا ٠٠ وهو امتداد طبيعى لليأس والفشل الملازمين لرحلة الانسان عبر الحياة :

فرفور : نشوف حل تانى ٠

السيد : هو عاد فيها حلول ، قلنا فرفور وسيده ما عجبكش ٠٠ عملنا احنا الاتنين فرافير ما نفعش ، عملت أنت السيد وانا فرفور رجعنا عودا على بدء عملنا احنا الاتنين اسياد وجربنا كل الامبراطوريات ما فيش حاجة نفعت ، باقى ايه بقى ؟

ويصل بهما التخبط الى الحد الذى نسمع فيه الفرفور يهذى بكلام نعتقد أنه منتهى الحكمة ومنتهى الجنون فى آن واحد :

فرفور : ودى مصيبة أيه دى ٠٠ لا عاجبة معقول ، ولا لا معقول أرد عليه أقول له ايه ٠٠ أقول له مظبوط . اهو ده معقول اللامعقول . واللى لا معقول المعقول وان احسن ما فيه انه بيتناقض مع لا معقولية المعقول ٠ لانهــا هى نفســها معقولية اللا معقول اللى مختلفة عن المعقول واللا معقول أختلاف اللا معقول عن اللا معقول ٠

ولعل أسلوب السامر الشعبى يمنح المسرحية بعض الطبيعية فى وضــع نهاية متمشية مع الشكل الفنى لها عندما يتدخل عامل الستار محاولا وضــع حد للمسرحية لأنه يريد الذهاب الى منزله حيث تضع زوجته مولودا :

عامل الستار : جرى ايه يا جدعان انتو فاكرينه مسرح أهلى من غير قانون من غير نظام ، وقتكم انتهى من زمان وايدى حازز فيهــا حبل الستارة م الصبح لمــا ح يقطعها انكو تنهوها ما فيش فايدة ٠ هو ما فيش نظــر ٠٠ مافيش احســاس ٠٠ انا بصراحة مراتى بتولد الليلة ولازم أجــرى الحقها ٠ على الأقل اعرف جابت ايه ٠ يكون فى علمكم ان الوالدة والمولود أهم عندى ألف مرة من روايتكم المهببة دى ولازم اقفل عليكم الستارة دلوقتى حالا وأجرى اشوف حصل ايه ٠٠

ويؤكد لنا الكاتب فى نهاية مسرحيته أن مشكلة « السيادة والتبعية » ستبقى بلا حل مهما ارتقى بنو الانسان ٠٠ ولكن عدم وجود الحل بالنســبة للبشر ليس معناه اليأس القاتل ولكنه يعنى الامل المستمر فى البحث عنـــه وتحقيق الذات البشرية فى عملية البحث نفســـها ٠٠ مما يوحى لنا بايمان يوسف ادريس المطلق بالانسان وبالبشرية ٠٠ فبالنسبة له لا يصير للحيـــاة مذاق الا بوجود المشكلات والبحث عن حل لها ٠٠ لأن البحث عن الحل هو الدور الخلاق الذى وجد من أجله الانسان على وجــه الارض ٠٠ واذا كان المؤلف ساخطا ثائرا ، فلا يعنى هذا أنه ساخط ثائر على الانســـان بل انه ساخط من أجله ٠٠

والى هنا تنتهى دراسة الشكل الفنى فى مسرحية « الفرافير » هــــذه التجربة الجديدة فى مجال المسرح العربى المعاصر ٠٠ ولا يهمنا اذا كانت قد نجحت فى تحقيق شكل جـــديد للمسرحية المصرية الصحيحة أو فشلت فى بلوغ هذا الغرض ، ولكن الذى يهمنا أنها أثبتت خصوبة الحركة المسرحية فى مصر وقابليتها للتجريب الحـــر الجـــرىء بعيدا عن القوالب التقليدية الجامدة والأشكال المسرحية المتعارف عليها ٠٠ وأحيـانا تصير التجـــربة هدفا فى حد ذاته حين تبين لنا الجوانب المختلفة للمسرح العربى ٠٠ وهـــذا ما نجحت فيه « الفرافير » عندما أبرزت لنا قضية المسرح المصرى الصميم دون أن تحلها حلا جذريا ٠٠ وربما تكون تمهيدا ومقدمة رائدة فى هذا الميــدان تصل بنا الى ما حاول يوسف ادريس الوصول اليه باخلاص وامانة فنية ٠٠

بعد ذلك نأتى لدراسة الشكل الفنى فى مسرحية يوسف ادريس التالية « المهزلة الارضية » التى كتبها عام ١٩٦٦ ومثلها المسرح القومى فى نفس

العام ·· وفيها يعود الى المسرح التقليدى من جهة عزل المنصة عن الجمهور واقامة الحائط الرابع الوهمى ·· وبذلك تنتهى حمى « الفرافير » وتعـود النبرة الهادئة الى السيطرة على ايقـاعات الشكل الدرامى الذى يتخـذ مضمونه من الفلسفة ·· وربما تعود هذه النبرة الفلسفية والايقاع الهادىء الى روح التشاؤم التى سادت يوسـف ادريس فى هـذه المسرحية والتى جعلته يعتقد أن الخير ليس له وجود حقيقى فى العالم ، وأن الخير موجود فى ظاهر الأمور فقط أما جوهر الكون فيعتمد فى أساسه على الشر ومن هنا هنا كانت « المهزلة الأرضية » ··

واذا كان سخط يوسف ادريس فى « الفرافير » من أجل الانسان فاننا نجده فى « المهزلة الارضية » ينصب على الانسان نفسه الذى تتبع أصـوله الجوهرية من مصدر الشر وهو لذلك لا يمكنـه ادراك الحقيقة فى روعتها وجلالها ·· ولقد تأثر الشكل المسرحى كثيرا بسـبب هذا السخط الفلسفى عندما سيطرت الأفكار على الشخصيات وعلت نغمـة التجـريد على نبرة التجسيد الحى الذى يعد المهمة الأولى للفن عامة وللمسرح خاصة ·· وبذلك تحولت الشخصيات الحية الى مجرد أصوات تردد أفكارا ذهنيـة تخلو من ايقاع الحدث المتدفق ودبيب الحركة الدافئة على المنصة ·· فنحـن نرى أقوالا بلا أفعال برغم أن الدراما فى أصلها اليونانى تعنى فعلا أو حدثا ·

ونظرا لابتعاد يوسف ادريس عن خصائص الفعل الواقعى المحسوس على المنصة نجده يقول فى افتتاحية الفصل الاول للمسرحية :

« من المسلم به قطعا أن لأى مخرج الحق فى تفهم نص هذه المسرحية بالطريقة التى يراها أفضل ، ولكنى أوثر شخصيا ، ولجو المسرحية العام ، وللطريقة التى كتبت بها أن تقدم على هيئة حلم لا واقعى ، بحيث تتحـرك الشخصيات حركة غير واقعية وتتحدث بطريقة أيضا لا تمت الى الواقع ·

فهو لا يلتزم بالواقعية الفنية التقليدية للمسرح ، ولا يلتزم بوحـدة المضمون التقليدى مما أدى بدوره الى ضياع وحدة الشكل النابعة من وحدة المضمون ·· فنجد أنفسنا أمام خيوط متشـابكة ومعقدة يصل تشـابكها وتعقيدها بالقارىء أو المتفرج الى حد الارهاق والاعياء الذهنى ، لأنه يفقد طريقه وسطها وعندما يحاول الخروج من هذه المتاهة الفكرية وهذا الخضم الفلسفى يكون قد فقد قدرته على التركيز ووضـوح الرؤية اللازمين لتذوق أى عمل فنى · وان كان كتاب المسرح منـذ عصر شكسبير حتى الآن قـد استطاعوا الاعتداء على وحدتى الزمان والمكان ، وخرجوا عن حدود الأربعة والعشرين ساعة واخترقوا نطاق المكان الواحد ·· فلم يستطيعوا أبدا الخروج عن وحدة الحدث أو المضمون التى تمنح العمل الفنى شكله الخاص به الذى يميزه عن باقى الأعمال الفنية الاخرى حتى ولو كانت لنفس الكاتب ·· وهذا يتضح جليا فى أكثر المدارس المسرحية التى ظهرت أخـيرا ·· والتى تجنح الى التجريب والتغريب ولكنها لم تجرؤ على التعدى على وحدة المضمون ·

ولكن يوسف ادريس تجرأ وانهال بمعوله على وحدة المضمون أيضـا وكانت النتيجة أنه انهال بمعوله على كيان المسرحية ذاته فهـده ودمره ‥ فعندما تبزغ فى المسرحية فكرة جديدة نجد فكرة أخرى تطرأ على كيانهـا وتبتلع الفكرة السابقة ‥ وعندما تبدو فى الأفق ايقاعات حدث جديد يعتقد القارىء أو المتفرج أنه سيلعب دور العمـود الفقرى لجسـم المسرحية ، يتغلب عليه حدث آخر ويخفيه بل وينفى آثاره على المواقف والشخصيات ‥ وعندما تبرز شخصية على المنصة لتحكى لنا قصتها مع باقى الشخصيات ، تظهر بعدها شخصية تدحض ما قالته الأولى بل وتجردها من كل الصـفات البشرية ‥ وعندما يبدأ الحوار فى الاستقامة والتركيز والوضوح سرعان ما تتلاعب به الشخصيات وتدخل بنا فى متاهات لا أول لها ولا آخر ‥ وربما يقول البعض ان يوسف ادريس يقصد اثارة الحـيرة فى نفس المتفرج أو القارىء لنقل العدوى الفنية اليه ، وهو بهذا لا يقدم لنا شـيئا واضحا أو أو محددا فى هذه « المهزلة الارضية » ‥ فلا توجد فكرة تستحق أن تنتصر على فكرة أخرى أو أن تسـيطر على الشكل الفنى وتأخذه كله لحسـابها الخاص ‥ لا شك أن من حق يوسف ادريس كفنان وكمفكر أن يقول هذا ، ولكن ليس من حقه أن يقوله بطريقة مشوشة ومعقدة ومتشابكة ‥ فليس الفن الا التنظيم النفسى لكل احساسات البشر وأفكارهم مهما بلغت حدا بعيدا من التشويش والتشابك ‥ وهذا هو الفرق بين الفنان والرجل العادى ‥ لأن الفنان يرى وحدة المضمون فى كل مظـاهر التناقض والصراع والتشـابك التى تسيطر على الحياة اليومية ‥ وهو عندما يراها يستخرجها وينظمها ويرتبها فى العمل الفنى ‥ وهو ما يعرف بعـد ذلك بالشكل الفنى ‥ أما الرجل العادى فغالبا ما يفقد الاحساس بوحدة المضمون ‥ ويبدو أن يوسف ادريس قد اقترب فى هذا المجال من نظرة الرجل العادى تجاه الأمور المعيشية وغالبا ما تفرع الحوار وتطرق الموقف الى طرق جانبية لا تفيد الشكل الفنى كثيرا ‥ كما نجد فى الموقف بين الطبيب ومحمد الأول :

الدكتور : ‥‥‥ وحضرتك بتشتغل ايه بقى يا أستاذ أول ٠

م ٠ الاول : المدير العام المساعد لشركة مظبوتكس للساعات ٠

الدكتور : شركة ايه ولاية ٠

م ٠ الاول : مظبوتكس للساعات والمنبهات والآلات الدقيقة ‥ دى شركة كبيرة قوى يا فندم ‥ أول شركة عربية تعمل ساعات مصرية ميه فى الميه ٠

الدكتور : شركة ايه لايه ٠

م ٠ الاول : أمال يا فنـدم ٠

الدكتور : يعنى كله بتعملوه هنا ‥ التروس والعقارب والزمبلك وكله ‥

م ٠ الاول : لا يا فندم احنا بنعمل زى مصانع سويسرا بالظبط ‥ هناك المصانع بتاع الماركات الكبـيرة زينيت وجوفيـال وارداث

ما بتصنعش الحاجات دى . الحاجات دى بتعملها العيلات السويسرية كل عيله متخصصة فى ترس والا مسمار وبتتوارث الصنعة أبا عن جد فالشركات بتشترى منهم الحاجات دى وبعدين بتركبها على بعض وتديلها اسم وتعمل لها المينا وتبقى من بره تل والا تفانوس ومن جوه كل الساعات واحدة ... احنا عملنا برضه كده بنجيبها قطع غيار من بره وعندنا ساعاتية بيشتغلوا عمال فى المصنع بيجمعوها واتفضل سيادتك . (يخرج من جيبه ساعة جيب جديدة فى علبة) ما شفتش أول ساعة مصرية ميه فى الميه (ويناولها للدكتور) ..

فنجد أن هذا الموقف بين الطبيب ومحمد الأول لا يفيد على الاطلاق فى القاء الاضواء على كل من شخصيتهما أو فى دفع الاحداث الى مرحلة جديدة أو تطوير التسلسل الدرامى بين مختلف المواقف .. وعلى العموم فالشخصيات لا تتغير من أول خيوط المسرحية حتى آخرها .. فيما عدا الدكتور حكيم الذى كان عاقلا فى بداية المسرحية وانتهى مجنونا بعد الدوامة التى استغرقته فى البحث عن الحقيقة .. أما عن شخصية « نونو » فكانت تتغير كلما أراد يوسف ادريس ابراز جوانب الحقيقة المختلفة كما يراها كل فرد من وجهة نظره الخاصة به ولذلك ظهرت أحيانا فى دور الزوجة .. ثم أحيانا أخرى فى صورة الأم .. ثم فى صورة الزوجة وهكذا .. ولكن باقى الشخصيات لا تتحول ولا تتغير بل تظل ثابتة برغم الصراع الذى يحتدم حولها بحثا عن الحقيقة .. ولذلك توقفت المسرحية فى كثير من الأحيان عن النمو الحى والتطور الخلاق الذى ينبع من داخل الخلايا الحية للمسرحية ذاتها .. وتحول الحوار الى جدل لا يتطور بل تقاذفت الشخصيات بالأفكار كلاعبى كرة القدم عندما يتبادلون الكرة دون احراز للاهداف التى تطور سير المباراة .. وبذلك انتهت المباراة اقصد المسرحية بالتعادل .. برغم أنه فى نهاية أى عمل فنى لابد أن يتغلب عنصر على آخر لأنه نتيجة حتمية للصراع الذى ولده العمل نفسه .. وهو ما يشبع الحاسة الفنية ويطهر النفس البشرية من صراعاتها وينظم تناقضاتها .. ولعل القارىء ينتهى من قراءة المسرحية أو لعل المتفرج يخرج من المسرح وهو مرهق متعب لهذا السبب النفسى .. لم يحس أن صراعاته الداخلية قد نظمت بل لعله يحس بأنها زادت تعقيدا وتشابكا .. ولهذا تغلبت الاستاتيكية الثابتة على الشكل الفنى وأبعدته عن الديناميكية المتطورة المفروضة فى أى فعل حى ..

فالقارىء أو المتفرج لا يعرف بالتحديد هل المسرحية تدور حول فكرة الملكية أو تحارب نظام الميراث ؟ . أم أنها تقف فى صف المسرحيات التى تحارب الاضطهاد البشرى فى كل صوره ، ومنها اضطهاد البورجوازية الصغيرة للمثقفين والعمال فى بعض مراحل التاريخ وافتعال التهم للقضاء على هذه العناصر ؟ . أم أن المسرحية تدعو فنيا أو دراميا الى تحمل المسئولية ومحاولة تحديدها بين البشر أم انها تخرج عن حدود طاقتهم الذهنية وأفعالهم البشرية ؟ كل هذه المتاهات وغيرها دخل فيها القارىء أو المتفرج

وخرج مرهقا متعبا لأنه فقد وضـــوح الرؤية التى افتقدها الكاتب قبله فى اثناء عملية الخلق ·· وافتقاد الكاتب للوضوح والتحديد يفقد الشكل الفنى بالتالى شخصيته المتبلورة وكيانه المتطور وحياته الذاتية التى تنبع منـــه وله واليه ·· ولو اختار يوسف ادريس احدى هذه الأفكار التى توحى بهـا المسرحية وركز حولها الأضواء والاحداث والشخصيات والمواقف ووضـــع بقية الأفكار فى الخلفية الفلسفية للمسرحية لكان الشكل الفنى أكثر نضوجا وفاعلية بين خلاياه الحية وشرايينه النابضة ·· ولكننا لا نستطيع الامساك بتلاليب فكرة رئيسية واحدة تدور حولها المسرحية وتعالجها دراميا ·· بل تقف جميع الأفكار على قدم المساواة والاهمية تتنــازع جوانب الشكل الفنى لكى تثبت أهمية كل منها عن الأخرى ·· وكان الشكل الفنى هـــو الضحية التى تمزقت بدورها من جـــراء الصراع الفكرى بين الأفكار الرئيســـية المتعددة ··

ومن المتعارف عليــه أن المسرح لا يمكن أن يعيش على صراع الافكار فقط وتنازعها البقاء على المنصة ، لأن الافكار المجردة ميدانها الفلسفة ·· أما المسرح فهو صراع عناصر الحياة الحيـــة الممثلة فى الشخصيات التى تتصارع مع دوران عجلة الأحــــداث وتطور المواقف التى يتحكم فى شكلها وعلاقاتها بالأفكار والاتجاهات والميول والغرائز والاهواء والبيئة الاجتماعية والمناخ النفسى للشخصيات ·· وهى عناصر كلها نابعـــة من كيان المسرحية وليست خارجة عنه أو دخيلة عليه ·· أما فى « المهزلة الأرضية » فنجد أنه على الرغم من سيطرة هذه العناصر على الشخصيات من أمثـــال محمـــد الاول والثانى والثالث وأبيهم محمد الطيب محمد قارون وجـــدهم محمد قارون ، فانها لم تؤثر على سلوكهم ولم تطوره بما يخدم الســـير المنطقى والتلاحم العضوى للخيوط المشكلة لنسيج المسرحية ، بل ظلت الأفكار ثابتة والشخصيات أكثر ثباتا ، ولذلك ظل الشكل مسطحا لم نر التيارات التحتية التى تؤثر فى شكله وتمنحه شخصيته المميزة ··

ولنأخذ شخصية محمد الثالث على سبيل المثال ·· ولنتبــع نموها أو تطور الفكرة التى تمثلها :

م · الثالث : (وصفر يمد يـــده لفك القميص) بتفكه ليه ؟ عشــــان ايه بتفكه ؟ دا أنا مستريح قوى فيه ··

الدكتور : مستريح فيــه ازاى ··

م · الثالث : مريح ايدى قوى ·· ده الايدين دى مشكلة كبيرة لما الواحد يقف يعمل بهم ايه ·· أحطهم فى جيبى ·· أتضايق ·· فى وسطى كده (يضع يديه فى وسطه) ·· أتعب أعلقهـــم كده (يضع يديه فوق رقبته) درعاتى تخدل ·· القميص ده حل لى المشكلة بطريقة جميلة جدا ·· ده انت لو تجـــربه مره ما تسلهش ·· دا لازم كل الناس تلبســـه ·· ح يريحك من ايديك ويريح الناس منهم ·· دانت راخر تستريح من ايدين

الناس ٠٠ لا خناق ولا ضرب ولا قرص فى الأتوبيس ولا أحط صوابعى فى عينك ولا كلام منده يعلم الناس الأدب يخليهم كلهم بنى آدمين راقيين ما يستعملوش الا لسـانهم بس ٠٠ وحتى اللسـان مالوش داعى ياريت يعملوله قميص ٠٠ يستعملوا مخهـم بس وبيتهيألى برضـه ان المخ مالوش داعى ٠٠ لو راخر يلقوله قميص ٠٠

فلو تتبع يوسف ادريس فكرة الجنـون وجـدها فى شخصية محمد الثالث ـ سواء كان جنونا حقيقيا أم ظاهريا أم نسبيا ـ ووضـع الأفكار التى يمثلها محمد الثانى والاول كنغمة خلفية تؤكد أو تعـارض النغمـة الأساسية لفازت المسرحية بوحدة المضمون وبالتالى وحدة الشكل ٠٠ ولكن ما ان يستوفى الطبيب الأوراق الرسمية التى تثبت جنون محمد الثـالث ـ وذلك لكى يرسله الى مستشفى المجاذيب ـ يدخل عليهم المكتب الأخ الثـانى أو محمد الثانى مهرولا وشاهرا سلاحه بدعوى أنه اقتحم عليهم المكتب لكى ينقذ أخاه محمد الثالث من جريمة سوف ترتكب فى حقه ، لأنه ليس مجنونا على الاطلاق وانما هو ادعاء أخيه لكى يتخلص منه الى الأبـد وذلك بالزج به فى مستشفى المجاذيب ليستولى على نصيبه فى ميراثهم من أبيهم ٠٠

وهكذا يترك يوسف ادريس خط الجنـون الذى يمثله محمد الثـالث ويؤثر على سلوكه الى السلوك الاجرامى لأخيه الكبير ، وكيف سـبق أن لفق لأخيه تهمة الشيوعية ليزج به فى السجن ولكنه نجا بعد أن ثبتت براءته كما سبق أن دس له قنبلة فى معمله ليقتله ٠٠ ويتضح لنا أن جنون محمد الثالث لم يكن جنونا بالمعنى المفهوم بل كان موقفا فرضه عليه المؤلف دون ما سبب واضح ، واستعمل فى ذلك ايماءات تلمح بالجنون ولا تصرح به حتى لا يحدث تصدعا للشكل عندما يكتشف القـارئ أو المتفرج أن الشخصية عاقلة تماما ٠٠ فعندما يتكلم محمد الثالث عن الأصوات التى تكلمه يقول :

م ٠ الثالث : يا ريتها بتكلمنى دى بتشتمنى ٠ طول النهار واحد بصـوت رفيع كده يقول لى يا تافه يا محمـد يا تالت ٠ يا خايب يا محمد يا تالت يا فاشل ٠ مثقف ٠ يا بتاع الدكتـوراه ٠ يا بو رسالة ٠٠ يابو رياله طظ فيك ٠ وست كده صـوتها اخنف قاعدة تقـوللى يا ضعيف يا جبـان يا خـواف ٠ يا نتهازى ٠ يا بوعين فى الجنة وعين فى النار ٠ يا عديم الاشتراكية ٠ يا خاين المسئولية ٠ ح نزمر لك كدهه (ويزمر) ونطبلك كدهه (ويطبل) ٠٠

فقد توحى هذه الألفاظ بالجنون ولكننا فى الواقع نسـمع مثل هذه الاصوات التى نطلق عليها أحيانا صوت الضمير أو الهاتف أو الخاطر ٠٠ ولكن يوسف ادريس فى هذه المسرحية يريد بكل امكانياته ككاتب مسرحى أن يضلل المتفرج أو القارئ ، فلا يعرف من الذى يقول الصـدق ومن الذى يكذب ٠٠ وتتغير المواقف طبقا لاختلاف الآراء ووجهـات النظر ولكنهـا

لا تتطور بل تتغير فقط ٠٠ وبذلك يعجز الشكل الفنى للمسرحية عن النمـــو الذى يصل بها الى نهايتها الطبيعية المحتومة ، لأن جنون محمد الثالث الذى ظننا أنه سيكون المحور الذى تدور حوله الأحداث وتحتـــدم معـه المواقف يتوقف فجأة ، بل وينقلب الى نوع من الفلسفة الرزينة والحكمة الثاقبة التى تنظر الى الناس فى ضوء حقيقى ونظـرة عـــاقلة ٠٠ ولذلك ثورته على الشمس ليست جنونا بل هى فى حقيقة أمرها ثورة على روتينية الحيـــاة ورتابتها القاتلة التى يحس بها العاقل قبل المجنون ٠٠ يقول محمد الثالث ان الشمس هى السبب فى جنونه : ٦٨٧

م ٠ الثالث : علشان بتطلع كل يوم ٠ كل يوم الصبح بالضبط تطلع ٠ الدنيا تبقى ساكته وجميلة وأقول يا رب بلاش النهـــاردة ٠ يارب أجلها يوم ٠ يا رب عشان خاطرى وأبص الاقيها فى الميعاد بالضبط راحت طالعة وهى تطلع من هنا وخد عندك بقى ٠٠ الناس تصحى والدوشة تبتدى ٠ والخلافات والخنـــاقات ٠ والكدب يشـــــتغل والسرقة والظـــلم والبوليس والنيـــابة والمحاكم ٠٠ وتتفتح السجون ، والشوارع تتملى ، والجرى ، جرى ، كله يجرى ورا بعض يجرى قدام بعض يجروا واللى ما يطلشى يشنكل والجايزة ايه ، لقمة ، وعشـــانها يتخربش ويتجرح وهدومه تتقطع ، ومن كتر الغيظ تحمر الدنيـا وفى اكتر حتة سال الدم فيها الشمس تغيب ٠ وتانى يوم تطلع ٠ ليه ما تعرفش النهاردة بالذات تقـــدر تقولى الشمس طلعت ليه ؟ أرجـــوك أنا باتكلم جـــد ٠ جاوبنى ٠ طلعت ليـــه النهاردة ؟

وهذه هى نظرة المثقف العالم الذى بلغ حدا من المعرفة يجعله يـرى الحياة على حقيقتها دون أن يغتر بالمظاهر التى يهتم بهـا التقليديون وتقف نظرتهم عند حدودها ٠٠ ولذلك فهم سعداء لا يحسون بعبء الوجود يثقـل كاهلهم ٠٠ يمرحون فى الحياة لأنهم يهربون من مواجهـــة الحقيقة المرة ، أما الحياة فتتحول الى عبء ثقيل بالنسبة للمثقفين والمفكرين الذين يمعنون النظر فى حقيقتها ٠٠ يقول م ٠ الثالث للطبيب ٠٠

م ٠ الثالث : حاضر ٠٠ دى أكبر خدمة تعملها لى حضرتك ، بصراحة مش عايز اتحمل أى نتيجة توصلوا لها ٠ أنا تعبان مش قـــادر اتحمل مسئولية حتى أنى موجود ، مجرد موجود ٠٠

وبالرغم من ذلك فالمسرحية تقول لنا ان الحقيقة نسبية وليست مطلقة ، لأن كل انسان يراها من وجهة نظره الخاصة ٠٠ ولقد أثر هذا بدوره على الشكل الفنى للمسرحية فجعله نسبيا : أى أن كل متفرج يراه من خلال رأيه الشخصى الذى غالبا ما يختلف عن رأى الآخرين ٠٠ ولا يعنى هذا أن كل شخص ينظر الى العمل الفنى نفس النظرة تماما ولكن النظرة الى هذا العمل لا تختلف تماما من شخص الى آخـر لأن معنى الاختلاف الكلى للنظـــرة هو اهتزاز

الشكل الفنى له ·· وهو ما يحدث بعد الفصل الأول للمسرحية عندما يفلت الخيط من المؤلف ولا يتمكن من حل عقدته فيكثر من الأحاديث الطويلة التى تعبر عن أفكاره ولكنها توقف من تدفق الأحداث وتحدث ثغرات فى الشكل الفنى ، مما أدى به الى استخدام منهج « المحاكمة » الزاخر بالمرافعات المسهبة المملة والخطب المطولة الرنانة · ومهما كانت الأفكار براقة واللغة جميلة بحيث تزين للكاتب أن يعبر عن كل ما يريد أن يقوله فلن يعفيه ذلك من اهماله للشكل الفنى الذى يجب أن يعتنى به أولا قبل أى اعتبار آخر ، لأنه لابد أن يخضع لمنطق الفن وحتمياته الجمالية ولا ينساق وراء منهج المحاورات الافلاطونية التى لا يحدها أى شكل مادامت براقة وذكية · وفى هذه الحالة لا يتعدى دور الشخصية عن دور المتحدث بلسان المؤلف ·· وعلى هذا لا نجد لها حياة خاصة بها تنبع من ثنايا العمل الفنى وتضاعيفه وتصب فى كيانها لتمنحها الحيوية والخصوبة ··

فمن الواضح جدا أنه كلما تغلب المفكر الفنان على المفكر البحت فى نفس يوسف ادريس كان هذا لصالح العمل الفنى ، لأن يوسف ادريس ليس فيلسوفا بنفس الدرجة التى نجدها عند جان بول سارتر ·· وان كان النقاد يهتمون بسارتر ككاتب مسرحى فلأنهم يهتمون به كفيلسوف أولا وقبل كل شىء يستعمل المسرح كأداة لتوصيل آرائه الفلسفية واتجاهاته الفكرية الى الجمهور ·· وطالما استطاعت فلسفته فى الوجودية أن تعيش كمنهج فكرى متكامل وكنظرية كاملة تجاه الحياة طالما كتب لمسرحه أن يعيش ·· وعندما يدرس النقاد مسرحه يدرسون الفكرة كأساس له ، ويتتبعون تطورها ونموها من خلال الحوار القائم بين الشخصيات ولكنهم لا يهتمون بالتقاليد الفنية المسرحية كرسم للشخصيات أو ادارة للحوار أو احتكاك الشخصيات بالأحداث ثم تطور هذا الاحتكاك الى صراع يصل الى قمة معينة يهبط بعدها الى نهايته الحتمية لخيوط الصراع ·· فالمهم بالنسبة لمسرح سارتر استقامة الفكرة وتسلسلها المنطقى وبعدها عن التناقض بين أجزائها المختلفة ·· واذا فرض عليه النقاد حتمية اتباع التقاليد الفنية المسرحية فمعنى ذلك أنهم يفرضون عليه شيئا خارجا على مضمون مسرحه وشكله ··

ولكن الحال يختلف مع يوسف ادريس ·· فهو ليس صاحب فلسفة عامة مثل تلك التى ينادى بها سارتر ·· ونحن نهتم بمسرحه لأنه فنان قبل أى شىء آخر ·· وهذا يؤدى بدوره الى ان انسياقه وراء البريق الفلسفى للأفكار يضر به كفنان ، لانه يهمل الشكل الفنى وما يتبعه من رسم للشخصيات وسلاسة فى الحوار وديناميكية الأحداث ·· الخ ·· مما يساعد على بلورة العمل الفنى فى شكل خاص به يسهل علينا مهمة التعرف عليه ككائن حى له صفاته الخاصة به وحياته النابعة من وجوده ·· ولذلك فان تقوقع الكاتب الفنان داخل كتبه وقراءاته ينحو به تجاه التجريد والتسطيح بدلا من التجسيد والتعميق ·· وعلى هذا فان خروج الكاتب الى الأحياء واحتكاكه بالناس فى أوقات سرورهم وحزنهم لابد وأن يثرى من فنه ويخصب من مضامينه وأشكاله ··

ولابد للمتفرج على مسرحية « المهزلة الارضية » أو لقارئها أن يدرك أن يوسف ادريس ليس فيلسوفا يقدم لنا فكرة جديدة يحاول تتبعها وتطويرها ويدرك فى ذات الوقت أن هذه الفكرة تفتقر الى الوحدة الفلسفية التى تخضع لقوانين التسلسل المنطقى لجزئياتها ، لأنه يستعير جزئياتها من فلاسفة مختلفين وفنانين متعددين مما يعدم هذه الجزئيات الوحدة اللازمة للاقتناع بأية فكرة فلسفية ٠٠ ولذلك كانت رؤياه مشوشة بسبب الصراع داخله بين الفنان والمفكر وتغلب الأخير وسيطرته على الموقف ٠٠ وأصبح الشكل الفنى مشوشا نتيجة لتشوش الرؤية الفنية ٠٠ فالكاتب يقول لنا ان الخير غير موجود أصلا فى عالمنا هذا ، واذا لمحنا بعض ومضاته فهى لا تعدو مجرد بريق كاذب هذا لأن الشر هو محور كوننا وكياننا ولا مهرب لنا من هذه الحقيقة المرة ٠٠

ولا شك أن يوسف ادريس قد نجح فى التعبير فنيا عن هذه الحقيقة التشاؤمية فى الفصل الأول من مسرحيته ، ولكن زمام الموقف أفلت من يديه عندما استعصى عليه حل العقدة التى أوجدها ومن هنا طالت الخطب العصماء فى الفصل الثانى والأخير وتوقفت الاحداث الدرامية على المنصة مما أحدث فراغات وثغرات فى البناء الدرامى للمسرحية ، لأنه عبر عن فكرة ارتباط ظهور الملكية ببداية سقوط البشرية تعبيرا سطحيا مباشرا غير مرتبط بالواقع الفنى للشخصيات ، فكل شخصية تنهض لتلقى على الجمهور منلوجا مسهبا مطولا عن شرور الملكية لأنها تدفع البشر الى التغاضى عن كل القيم الادبية والتقاليد الانسانية ٠٠ وتتوقف الاحداث كلية وتتحول المسرحية الى ندوة يتبادل فيها المشتركون الآراء المختلفة ووجهات النظر من خلال حوار جدلى فاقد للديناميكية التى يمكن أن تطوره الى نهاية محددة متبلورة ٠

ولا تعبر هذه الندوة عن فكرة انعدام المساواة بين البشر التى نجدها عند الفيلسوف الفرنسى جان جاك روسو فقط بل تتركها الى التربة المحلية فى مصر لتقدم لنا الصراع التقليدى بين اقطاعى مصر ويمثلهم محمد قارون وبين قوى الشعب العاملة التى نص عليها الميثاق ٠ وعلى هذا نجد محمد الثالث يمثل المثقفين ، ويمثل محمد الثانى الجنود ويمثل محمد الاول الرأسمالية الوطنية أما التمرجى صفر فيمثل العمال والفلاحين ٠٠ وكان الربط بين الفكرة التى وردت عند روسو والفكرة التى أوردها الميثاق مصطنعا بحيث جعل المسرحية تدور حول محورين مما أفقدها وحدة المضمون والشكل فى نفس الوقت ٠٠

ولو تتبع يوسف ادريس فكرة الشر النابع من الجرى وراء المادة فى شخصية محمد الثالث لتفادى نتوءات عديدة أثرت على حيوية الشكل الفنى للمسرحية ٠٠ فمحمد الثالث المثقف يحاول تحديد المسئولية بالنسبة للمصدر الذى نبعت منه كل الشرور التى تعانى منها البشرية ٠٠ نجده يقول :

محمد الثالث : أنا بقول مين المسئول ، لأن المسئولية كبيرة ، مش انت بس ، كلكم مسئولين أنا كمان مسئول ، بس بيتهيألى أكثر

حد مسئول هو الطريقة اللى بنعيش بيهـــا ، لازم طريقتنا غلط ، لازم فيه طريقة أحسن للحياة ، لازم فيه طريقة تخللى الاخوات اخوات على طول وما تخليش أم تغـــدر بولادها ولاولاد يتنكروا لأهليهم ، طريقة تنمى العواطف الحـلوة دى مش تخربها وتحطمها وتخلينا نعيش ، انت ســايبانا اخوات ، وفاكره انك راجعــالنا زى ما ســبتينا ، انت راجعالنا واحنا خلاص ، ماسكين لبعض السكاكين · دى مش عيشة ابدا ·· مستحيل ·

ولكن سرعان ما يترك المؤلف هذا الموقف الذى يعبر عنه محمد الثالث الى موقف آخر يعبر عن ضـياع الحقيقية ويمثله الطبيب الذى يبتعـد عن الحقيقة اكثر كلما ظن أنه على وشك الامساك بتلابيبها ·· وان كان موقف محمد الثالث يعبر عن محاولة الانسان من أجـــل بلوغ الحقيقة التى تكفل للناس الحياة الحقة ، فهـو موقف يبطله موقف الطبيب الذى يبحث عنهـا دون جدوى ويؤدى به البحث فى نهـاية الأمر الى مستشفى المجاذيب ولا يعنى كلامنا هذا انه يجب الا يحدث تناقض بين المواقف المختلفة داخل الشكل الفنى للمسرحية ، ولكن الذى يجب الا يحدث أن يبطل موقف موقفا آخـر وبذلك يبطل فاعليته الدرامية سواء بالسـلب أو بالايجـــاب ، لأن تناقض المواقف واحتكاكها يدفع بها الى التطوير الخلاق والنمـــو الحى ، وتكون محصلة هذا الصراع المتكافىء هو الشكل المميز للمسرحية ·· ولكن أن يبطل موقف درامى موقفا آخر فهذا يقضى على الموقف الأخير قضاء مبرما وبالتالى يصير عالة على البناء نفسه ·· ولذلك نجد أن مناداة محمد الثالث بالبحث عن الحقيقة تبطلها المحاولة اليائسة التى يقوم بها الطبيب للعثور عليها ·· وكان يجب أن تتناقض معها حتى ينتهى خطها الدرامى نهاية طبيعية من خلال نسيج المسرحية :

الدكتور : ايه ؟ بتقول ايه ؟ مدام الاول ؟ طب مـادى نونو اللى بنـــدور عليها ، ياما انت كريم يا رب · أخيرا ظهـرت نونو ·· ياما أنت كريم يا رب ·· ده بس عشـان ما اجننش · اشـكرك اشـكرك يا سانت تريز · اشكرك يا سيدة زينب ·

(تدخل الأم وقد صغرت عشرين عاما على الاقل) ·

الدكتور : يا ستى حرام عليكى · احنا عنينا اتقلعت يا نونو هانم ·· دا كان ناقص امشى فى الشارع ازعق عليكى زى الهبل والمجانين ، وحتى فـين ؟

ويظن الطبيب انه قد عثر على نونو رمز الحقيقة ·· ولكنها تفلت من يديه كالحلم التائه فى دنيا اللا وعى ، لأنها تغير من مظاهرها بحيث يراها كل انسان من وجهة نظره الخاصة بظروفه وحياته ·· ولعل الحقيقة الوحيدة فى هذا العالم هى أنه لا توجد حقيقة بالمرة ·· فعندما تظهر الفتاة الشـابة التى تشبه الأم نونو تماما يفرح الطبيب لظهورها لانه يظنها نونو فهى صورة

مطابقة تماما لها ٠٠ أما محمد الأول فيحسبها زوجته نوال التى تطـــابق صورتها تماما ، ولكن الشابة تنهرهما ثم تتبادل نظرات ذات مغزى مع محمد الثالث الذى يعلن بدوره أن هذه الشابة ليست الا مطلقته زهـــرة تلميذته فى كلية الزراعة التى تزوجهـــا ثم طلقها لأنه شك فى علاقة ما بينها وبين زميل لها بالكلية ، وقد جاءت لتستعطفه حتى يعود اليها لأن نار حبها له لم تخفت بعد ، ولكن محمد الثالث لا يهتم بالبحث عن حقيقتها وهو الذى نادى من قبل بالبحث عن الحقيقة التى تمنح الناس فرصة الحياة الحقة ، وهـذا ما يبطل موقفه السابق بطـلانا كاملا ٠٠ لم يكتف المؤلف بأن يترك للطبيب مهمة ابطال موقف محمد الثالث بل ان محمد الثالث نفسه يشارك الطبيب فى هذه المهمة التى تفسد تطوير الشكل من أساسه ٠٠

فيرفض محمد الثالث أن يستأنف الحياة مع زهرة برغم حبه لها وبرغم بؤس وحدته التى تخيم على حياته الشقية لأنه يستطيع تحمل عذاب الوحدة أما عذاب الحب فلا قبل له به ٠٠ فهو يخشى الاستسلام للأمل حتى لا تتخلى عنه من جـــديد ٠٠ وبذلك يرفض محـــاولته الأولى للبحث عن الحقيقـة ويستسلم استسلاما كاملا لليأس ، ومعناه الانكسار للحياة وانتصـــار الموت عليها ٠٠ وبذلك يتصالح مع الشر ويخضع له خضوعا كاملا وهـــو مذهب الفيلسوف الدانيماركى كير كجارد مؤسس الفلسفة الوجودية فى « اليأس » الذى يعتقد أنه أصل لكل الشرور ، فهو يوصـــد الأبواب الموصـــلة الى الحقيقة ٠٠ ولأن البحث عن الحقيقة فى حد ذاته هو حياة أما التقاعس عن هذه المهمة فمعناه اليأس وهو اللفظ الفلسفى المرادف لكلمة الموت ٠٠

ثم تنصرف الشـــابة وهى تتهم محمد الثـــالث بالجبن والضـــعف والخسة ٠٠ ويسأل الطبيب عن الأم العجوز التى جاءت ثم ذهبت الســـيدة الشابة التى دخلت ثم خرجت ٠٠ فيتبادل الثلاثة النظرات وهـــم يرمقون الطبيب فى شك ٠٠ ويشترك معهم محمد الثـــالث فى انكار الحقيقة التى حض على البحث عنها قبل ذلك :

الدكتور : هيه ٠٠ تطلع زى ما تطلع ٠٠ المسألة حرية ٠٠ كل واحد يطلع زى ما هو عايز حتى انا راخر اطلع زى مانا عايز ٠٠ اما امكم راحت فين هى رخره ؟ واللا اياك تطلع فى دماغكو كالعادة وتقولوا انكو ماشوفتوهاش ٠٠ (الثلاثة يتبادلون النظرات وهم يرمقون الطبيب فى شـــك) ٠

م ٠ الثانى : شفناها ازاى بس يا دكتور ، مش ممكن نكون شـــفناها ، دى تبقى معجزة بقى ٠

ــــحل ــ ٧ ـــق

الدكتور : اسمع انت وهو ٠٠ معجزة ليلة قدر علم حلم شفتوها والله العظيم شفتوها على الطلاق بالتلاته شفتوها وأنا شفتها معاكو وكلمتوها وكلمتكم ، وان ما تعدلتوا بقى لمرتكب جناية ٠٠

وعندما يؤكد الجميع أنها ماتت منذ أربع سنوات ، تزداد دوامة الحيرة التى يقع فيها الطبيب عنفا ويقترب من حافة الجنون ‥ ويحاول التأكد من سلامة قواه العقلية فيتصل هاتفيا بدار المحفوظات للتحقق من أن اسـمها هو كنانه محمد عيسى والتأكد من وفاتها يوم وفاء النيل أى فى ١٨ أغسطس ١٩٦٢ ‥ ولكن الجواب يؤكد صحة الاسم وتاريخ اليوم فقط أما العـام فهو ١٩٦٥ مما يزيد من حيرة الطبيب ويلجأ أخيرا الى طلب شرطة النجـدة لانقاذه من هذه الحيرة القاتلة ‥

ولكن يوسف ادريس يسـتغل هذه المكالمة الهاتفية استغلالا مصطنعا لا يبرره الشكل العام للمسرحية وذلك بأن تحضر هذه المكالمة بالأب والجـد من العالم الآخر لنجدة الطبيب ومساعدته للامساك بتلاليب الحقيقة ‥ ولذلك نحس أن الشكل العام للمسرحية فى هذه النقطة يصاب بثغرة تضـعف من تماسكه وعضويته ، لأن الكاتب يلصق وصـول الاب والجد لصـقا ‥ ولا توجد بين هذا الجزء والجزء الذى سبقه علاقة عضوية حيوية يحتمها نسيج المسرحية ، لأنه من الممكن للكاتب أن يدخل أى جزء آخر بدلا من وصـول الاب محمد الطيب والجد محمد قارون ‥ والأثر الدرامى الوحيد لوصـول الاب والجد يتركز فى دفع الطبيب خطوة أخرى نحو حافة الجنـون ‥ فى محاولة بحثه عن الحقيقة :

الدكتور : ٠٠٠٠٠ واشمعنى يعنى انا اللى حا افضـل حابس روحى جوه المنطق وكل حاجة عماله بتحصل بره ٠ اذا كانت الدنيا كلهـا بقت ماشية كده اعصلج انا ليه ٠ الله ٠ اما أنا جحش صحيح ٠ حايخس على ايه ٠ ما أمشى معـاهم واللى يحصل يحصـل ؟ حا اتجنن ٠ ؟ اجنن احسن ما افضل انا اللى تعبـان من العقل لوحـدى ٠ يا ألف اهلا وسهلا دا انتو شرفتونا خالص ٠ خطوة عزيزة ٠ تعـال يا أول وتانى وثالث ٠ تعالوا سـلموا على أبوكم والمحترم الفاضل جدكم ‥

ويتحول الموقف الى كرات لفظية تتلاعب بها الشخصيات وتتبادلها على مساحة زمنية عريضة توقف ايقاع الاحداث وتبطىء من احتدامها مما ينحو بالبناء الدرامى الى التسطيح والمباشرة والخطب الرنانة :

الدكتور : وايه فايدة وجودنا ٠ ايه فايدة الحقيقة تبقى جوانا ٠ دى كأنهـا جـوه محيط نطلعها ازاى ٠ نعتر عليهـا فى وسط الغـابات والصحارى والاحراش ٠ هى جوانا مشـكلة ٠ المشكلة نطلعها ازاى ٠ المشكلة ازاى يتحول الناس من صناديق متسنكر عليهـا باقفال لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة ابدا ٠

وحتى شخصية نونو التى حاول الكاتب أن يجسد فيها رمـز الحقيقة المجرد اختفت وضاع أثرها فى التجسيد الدرامى للموقف والحوار ‥ ومن هنا كان يمكن استعمال أجزاء كثيرة من الحـوار ـ وخاصة فى الفصـل

الأخير ــ فى أماكن أخرى غير المسرحية ذاتها ، لانها كتبت بقلم المفكر الناقد ولم تكتب بقلم الفنان المهتم بفنه ·· فهذا الحوار الذى يدور حـــول الحقيقة يصلح للكلام عن الحقيقة المجردة فى أى مكان وزمـان ولا ينطبق فقط على الموضوع الخاص الذى تعالجه المسرحية ، مما يفقدها كيانها الذاتى الخاص بها ، ولأن هذه الأجزاء كُتبت بقلم المفكر الناقد فقد أطنب فيها حتى يوضح من خلالها فكرته عن الحقيقة متبعا فى ذلك أسلوب المفكر الذى لا يهتم بالشكل الذى يصب فيه كلامه انما ينصب اهتمامه أساسا على مدى وضوح فكرته والاسهاب فى شرحها وتحليلها حتى تصل الى ذهن القارىء ويقتنع بها ·· أما الفنان فيهتم بكل الجـانب الجمـالى الـذى يختص بالشكل والجـانب الذهنى الذى ينبع من المضمون ، لأن الفنان يتعامل مع الحاسة الجمـالية والقدرة الذهنية لدى القارىء ، ولا يتجاوب مع عقله فقط من خلال الاقناع المنطقى ··

وقد فشـل يوسف ادريس فى التعـامل مع الحـاسة الجمـالية لـدى جمهوره ·· فقد قدم له أفكارا براقة تمتاز باللماحية والذكاء وعمق النظرة وقوة الاقناع وحضور الذهن ، ولكنه أهمل الشكل الفنى الذى يتعامل مــع الحاسة الجمالية والعـاطفية عند القـارىء ·· ولذلك يصاب القارىء أو المتفرج بالارهاق الذهنى الذى يصـــاب به كل دارس أو باحث يعكف على الدراسة مدة طويلة ·· وبما أننا أمام عمل فنى فلابد أن يخضع لأسس الجمال وعلومه ·· فيجب ألا نحس بهذا الارهاق الذهنى لأن الجانب الجمالى الفنى يلطف من حدة احتكاك الأفكار وجفافها المنطقى باثارة الوجدان والعاطفـة وتطهير نفس المتفرج أو القارىء من الشوائب النفسية والرواسب العاطفية التى تتراكم على أعصابه وتفسدها من أثر التفكير الدائب واعمال الذهـن فى أحوال العالم وألغاز الحياة ومتاعب الدنيا ··

ومن أسباب اصابة الجمهور بالارهاق الذهنى أن الحوار يتحول الى نوع من الجدل الذى يقف عند حـدود النقـاش ويوقف تطور الشخصـيات وتدفق الأحداث ·· وهنا يفقـد الجمهور الأمل فى تبين معالم النهاية وتخمين ملامحها ·· وهو التخمين والتوقع والتنبؤ الذى يطرد الملل ويشرك الجمهور فى التفكير فيما ستئول اليه خيوط النسيج المكونة للشكل الفنى ، لأن الجدل نوع من الدائرة المفرغة التى تدور داخلها الشخصيات والأحداث ولا تخرج منها الا بتدخل الكاتب الشخصى لاخراجها حتى يمكنه انهاء مسرحيته ·· وعندما يشعر المتفرج أو القارىء بأنه يـــدور مع الأحـداث والشخصيات داخل دائرة مفرغة فلا شك أنه سيصاب بارهاق ذهنى وجفاف وجدانى ··

ويحاول الكاتب فى يأس بالغ التدخل لاعـــادة ملامح الشكل الدرامى والتجسيد الحى لأحداثه وشخصياته حتى يخرج جمهوره من هذه الدوامـة الذهنية وذلك باعادة نونو التى تمثل الحقيقة وتجسدها ، فتدخل بين دهشة الحاضرين وذهولهم ·· نفس نونو الأولى مــع مسحة من النقاء والبراءة مضفاة عليها ، ما أن يراها الدكتور حتى يلف حول نفسه فيبادر محمد الأول والثانى لاسناده قبل السقوط بينما ينتفض صفر فى مكانه العالى واقفـا

لكنه لا يلبث أن يعود للجلوس حين يجـد الدكتور لا يستسلم الا للحظة ، وسرعان ما يتخلص من الأول والثانى ويندفع ناحيتها ··

وتوحى الحركة المـادية بأن الحيـاة الديناميكية ستعود الى الموقف وتطوره عند النهاية ولكن سرعان ما تسيطر الاستاتيكية مرة أخرى عـلى الموقف وتموت الحركة المادية والنفسية عندما تتقدم نونو نفسها بالقاء خطبة مباشرة رنانة عن الحقيقة التى يراها كل من خلال نظرته الخاصة :

نـونـو : اهو انا الصورة اللى من غير برواز خالص · انا الصورة اللى كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللى عايزه ·

الدكتور : صورة ايه · صورة مين ؟

نـونـو : صورة حاجات سهلة قوى تتخيلها صعب قوى تلقاها وتلمسها · صورة معانى عايشين طول عمركم تتكلموا عنها كأنها موجودة · زى العدالة كأنها ممكنة زى السعادة كأنها حقيقية ، زى الحق كأنه باين · صورة بكره اللى بتستنوه كأنه تمام غير النهاردة وييجى بكره زى النهاردة تقولوا بكره · صـــورة أحلام كتيرة بتخلوها واقع وتبنوا عليه الحياة مع أنه موش موجود ولا حتى فى الأحلام · صورة الأم أم · والحبيبة حبيبة موش مريضـة بالحب · والاخلاص حقيقى أخلاص · صورة ابتسامة ميه المية طالعة مـن قلب كله بيبتسم · صورة الصـدق نرد بيه عـلى الكدابين · صـورة انتصـار خير على شر · عمر حد شـاف بعينه خير حقيقى بينتصر على شر · صورة أمل كل الأدلة ضده وكل اللى حوالينا بينفيه وشىء غامض زيى ، شىء مالهش ابدا ضـمان ، ما تعـرفش امتى بيحضر وامتى بيغيب ، مالكش اى سيطرة عليه ، هـو الوحيـد اللى بيأكد ويقول : أيـوه الأمـل موجود · صورة فيها كل اللى موش موجود فى حياتكم · انمـا علشان تعيشوا لازم يكون موجود ··

وعندما يظن الطبيب أنه قد أمسك بتلاليب الحقيقة ، يفقد عقله ويرتدى قميص المجانين ضاربا مثلا لفشل كل من يحاول معرفة الحقيقة فى كنههـا المجرد وفى جوهرها الأصلى ·· وتأتى هـذه النبرة اليائسة لتضع حـدا لنهاية المسرحية ونهاية للدوامة الذهنية التى غرق فيها الجمهور ·· والعجيب أن هذه الخاتمة المبالغة فى التشاؤم تزيد من عوامل الارهاق الذهنى الـذى أصاب الجمهـور مما تجعـله يفقد كل ارتبـاط عاطفى بمسرحية « المهزلة الأرضية » لأنها لم تحاول اثارة الحاسة الجمالية عنده وذلك بخلق الشكل الفنى الملائم لمضمونها ·· وكان من فقدان المسرحية لشكلها الفنى أن تحولت الى منـاظرة بين الشخصيات تبودلت فيهـا الآراء والنظـريات ولم تتأثر الشخصيات بل ظلت ثابتة كما هى من أول المسرحية حتى آخرها ·· ولعل الشخصية الوحيدة التى تطورت هى شخصية الطبيب الذى أصيب بالمجنون فى نهاية المسرحية ··

فى مسرحية « المخططين » (١٩٦٩) يحطم يوسف ادريس عنصرى الزمان والمكان تماما ، فهو وان كان يعالج مشكلة الحكم والزعامة من منظور واقعى ، الا انه يستخدم الأساليب التجريدية والكثافة الشعرية والايحاءات الرمزية فى اقامة بناء مسرحيته · وهذه الأدوات الدرامية جعلت حدود الشكل الفنى تتسع لكى تشمل كل الدلالات الانسانية المرتبطة بالمضمون المحلى ، بحيث تعدت الحدود الراهنة للزمان والمكان · فعلى الرغم من أن المضمون يحمل بصمات سياسية كانت سائدة فى مصر فى أواخر الستينيات بصفة خاصة ، فان الشكل الفنى استطاع الوصول الى قلب الجوهر الانسانى الكامن داخل هذه الظروف المؤقتة · وهذا هو الدور الذى يقوم به الشكل الفنى فى كل الأعمال الأدبية الناضجة والتى خلدها تاريخ الأدب الانسانى · فلابد أن يكون المضمون الفكرى نابعا من زمان ومكان معينين ، لكن الشكل الفنى ـ كلما كان موغلا فى استخدام أدواته الدرامية ـ كان قادرا على الخروج بالمضمون من اسار المحلية المؤقتة الى مجال العالمية الدائمة · لذلك من السهل علينا أن نتذوق مسرحية « المخططين » فى أى وقت بصرف النظر عن الظروف السياسية والملابسات الاجتماعية التى أوحت لمؤلفها بفكرتها أو بمضمونها · بل من السهل ترجمة المسرحية الى لغات أخرى دون أن تفقد القيمة الجمالية بشكلها الفنى أو الدلالة الانسانية لمضمونها الفكرى · يتضح هذا المنهج فى افتتاحية المسرحية التى يقول فيها « أهو كلام » كل الكلام المشحون بالكثافة الشعرية والايحاءات الرمزية التى تمهد المتفرج نفسيا للأحداث والشخصيات القادمة · يقول « أهو كلام » مخاطبا الجمهور ومحطما الحائط الرابع :

« سبحان فالق الأصباح يا ناس ، سبحان اللى مخللى الندى دموع ليل يفارق أرضنا البائسة ، اصحوا بقى · بنقول اصحوا · الشمس طلعت مكسوفة وحمرا زى الضيف الجاى على عالم نايم · اصحوا · الله · ده انتم لابالكم رايق ولا ترشكم غالى ولاغطاكو كفاية ، ونايمين ليه · اصحوا · ودهدى ، ما تصحوا بقى ·· ملعونة اللى شدت رجل الواحد فيكو ، فقد شدتها مرة واحدة فقط وكان المفروض ان تشدها كل يوم ·· دى مش نومة فرش دى ، دى نومة بطن ، انتو عايزين تتولدوا ·· اتولدوا بقى » ·

وعندما يتحطم عنصر الزمان بين « أهو كلام » و « فركة كعب » ، تعود أصداء الحقيقة الضائعة التى أغرم بيراندللو بتجسيدها فى مسرحياته · فقد ضاعت الساعة من يد فركة كعب ، لكنه يظن أن الوقت مساء ، الساعة التاسعة ، فى حين يعتقد أهو كلام أن الشمس الحمراء مشرقة · وهكذا يتحول الحوار الى تجسيد لهواجس وشطحات الشخصيات العبثية واللا عقلانية · وطالما أن الحدود التقليدية بين الوهم والحقيقة قد تلاشت ، فمن السهل اللجوء الى الأساليب التجريدية وتحطيم كل الأطر الواقعية التقليدية ، فنجد شخصية من الشخصيات تدخل المسرح على هيئة جنيه وتحت اسم الدكتور عبد الواحد ع الريق ، وعندما يستدير أمام المتفرجين ينقلب الجنيه الى شهادة استثمار على البنك الأهلى ، واذا كانت الشخصيات المحيطة به متلهفة على الجنيه ، فانها تدير ظهرها هى الأخرى لشهادة الاستثمار ·

ولكن الأسلوب التجريدى عند يوسف ادريس لم يمنعه من انتشار النقد السايسى والاقتصادى والاجتماعى فى ثنايا المضمون الفكرى لمسرحيته . فنجد قضية الزعامة تطرح بدون لبس أو غموض بين « فركة كعب » و « ٥٦ غربية » .

فركة كعب : أمال زعيم ازاى ، زعيم يعنى قبلنا ، قدامنا ، والله الزعامة كلام وبس ، زعيمى قبلى قدامى والله ايه يا جماعة ما تقولوا .

٥٦ غربية : لا يا عم .. أنا لغاية هنا وأفرمل . أنا ماليش فى الكلام ده . ده شغل الكلامنجية اللى زيكم ، انما احنا اللى بنفرمل (صوت فرامل حادة) .

فركة كعب : انتو مفروض تزودوا السرعة يا ٥٦ غربية تدوسوا بنزين ع الآخر ، تفرقعوا ، فرقعوا بقى .

٥٦ غربية : ما الفرقعة على ودنه بس بنتلحم تانى ، واهى ماشيه .

فركة كعب : هى ايه اللى ماشيه ؟

٥٦ غربية : بطنى .

وتعود نفس المضامين السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى علت ايقاعاتها من قبل فى مسرحية « الفرافير » و « المهزلة الأرضية » ، الى الظهور بشكل درامى مبتلور لم تطمسه المعالجة التجريدية ، بل زادت من حدته لأن التجريد من شأنه تجريد العمل الفنى من كل ما يشتت الفكر فى المتاهات الجانبية والزوائد المفتعلة . فقضايا الفاشية والديكتاتورية والديمقراطية والنفاق والسلبية والمداهنة السياسية والدولة البوليسية ومراكز القوى والتلون السريع وتزييف الحقائق ، هذه القضايا تتجسد بأسلوب فنى درامى بعيد عن المعالجة المباشرة التقليدية التى غالبا ما نجدها فى المسرح السياسى . ذلك أن السياسة ليست قضية يوسف ادريس المباشرة ، بل هى مجرد جانب من جوانب القضية الانسانية الشاملة التى تشكل المضمون الرئيسى للمسرحية . فالسياسة عبارة عن عامل احتكاك لبلورة مدى أصالة الجوهر الانسانى فى شخصية الأخ الذى يشكل المحور الرئيسى للأحداث . فقد بدأ الأخ دوره بقوله :

الأخ : متنكرين حاجة وعاملين حاجات تانية . انت مش عارف ان مبدأنا الأول هو الغاء فكرة ان كل واحد يعمل نفسه زى ما هو عايز .

دكتور ع الريق : دا بس عشان الأمن يافندم . عشان الأمن ومش ح تتكرر أبدا . مش ح تتكرر ... خطأ يا افندم . خطأ . مجرد خطأ .

فقد تعود الأخ أن يلغى ارادة وكيان بل ووجود كل الشخصيات المحيطة به لأنه لا توجد ارادة سوى ارادته · ويظل الأخ فى الاستمتاع بممارسة هذا الجبروت الطاغى على من حوله ، وهم يرضخون تماما له ليس عن ايمان بعبقريته ولكن ركوبا للموجة انتظارا لانتهاز الفرص المواتية · وترتفع موجة الفاشـية الى أقصى مداها لأن كل المستفيدين والانتهازيين المحيطين بالأخ يحققون كل مكاسبهم المادية الشخصية ، أما الحرية والديمقراطية والارادة الانسانية فالى الجحيم لأنها لم تعد غير ذات موضوع ·

لكن المأساة الحقيقية أنه من السهل اصطناع موجة الفاشية وركوبها فى أول الأمر ، لكنه من المستحيل التحكم فيها أو كبح جماحها فى نهـاية الأمر · لأن الموجة تزداد قوة وارتفاعا بمرور الايام لازدياد عدد المستفيدين والانتهازيين والمتسلقين · وتحتدم الأحداث ويفيض الكيل بالأخ عندما يجد أن تيـار الفاشية الذى اصطنعه أصبح أقوى منه ، لكن الأوان يكون قد فات لكبح جماحه ، ويتحول هو نفسـه الى أداة فى أيدى الذين كان يستخدمهم أدوات من قبل ، بل انهم يضعون على الميكروفون الذى يتحدث منـه الى الجماهير تسجيلا من تسـجيلاته القديمة حتى لا يسـمع الناس مصارحته الجديدة لهم وكشفه عن ذاته الحقيقية أمامهم يقول الأخ :

« يا أبناء العالم (موجة هتـاف عالية تتلاشى رويـدا حتى تنتهى) أشكركم أنكم كبدتم أنفسكم مشقة الحضور لتهنئتى بعيد ميلادى والحق أن اليوم هو عيد ميلادى الحقيقى وانى سأنتهز هذه الفرصة لأقول لكم كيف ولدت من جديد ، لقد اكتشفت يا زملائى فى الانسانية ·

(بسرعة يضغط ر· م· أ على الزر فاذا بنفس الميكروفونات التى يتكلم فيها الزعيم تصدر صوته وهو يقول) :

أعظم وأهم اكتشاف عرفه الانسان منذ أن أصبح انسانا (يلتفت الأخ بذعر الى حيث المخططين ويعود ويخطب فاذا بشفتيه لا يصدر عنهما صوت بينما الميكروفونات تنطق بصوته أيضا) وأن أعظم ما يمكن أن نؤديه مـن خدمة لابنائنا وأبناء أمتنا أن نحافظ على هذا الاكتشاف ونرعاه ونؤمن به ونقدسه مثلما نؤمن ونرعى ونقدس حبات العيـــون · (تزداد عصبية الأخ وبهياج شديد يبدو كمن يرفع صوته عاليا · الميكروفونات تصرخ) الويل كل الويل لمن يفكر فى معاداة طريقنا وعقيدتنا ومذهبنا الذى اعتنقناه عن ايمان ويقين » ·

ويبـدو أثر بيرانديللو عـلى الشكل الفنى عنـــد يوسف ادريس فى استخدامه تكنيك المسرحية داخل المسرحية ليجسد الحاجز الشفاف الواهى بين الوهم والحقيقة · فلم يعد الناس يعرفون الفرق بين من يقوم بالتمثيل وبين من يعيش الواقع ، ذلك أن الوجود الانسانى نفسه أصبح شيئا نسبيا بحتا بعد أن كان كيانا مطلقا فى حد ذاته عند كل الفلسفات التى تقـــدس الانسانية · ومن ثم فان من يراه أحدهم الحقيقة المطلقة قد لا يكون له وجود

على الاطلاق بالنسبة لآخر • وعلى الرغم من أن سياسة الأخ أو الزعيم منذ البداية كانت تخطيط كل الأحياء والجمادات باللونين الأبيض والأسود حتى يصبح كل انسان وكل شىء مخططا محددا متبلورا لا يحتمل اللبس أو التأويل أو مجرد ابداء الرأى ، فان نسب البشر والأشـياء قد ضـاعت تماما لان الرأى رأى من هو فى السلطة فقط ، وعلى الجميع أن يجعلوا آراءهم تتناسب مع رأى السلطة • فرأى المواطن ــ فى حد ذاته ــ ليس له قيمة مطلقة أو غير مطلقة ، بل عليه أن يترك رأيه يتشكل طبقا للأحوال ، وبالتالى لا يعرف أحد حقيقة أقرب الناس اليه •

وعندما يدرك الأخ استحالة صب الحياة فى قوالب وبين خطوط لا تعرف سـوى الأبيض والاسود ، ويحاول تنوير عقول الناس وتفتيحها على الألوان الاخرى ، يكون الاوان قد فات وتنتهى المسرحية عند النقطة التى بدأت منها ليؤكد الشكل الفنى الدائرة المفرغة التى لابـد أن تنطبق فى النهاية عـلى من يصنعها • فقد نجح الأخ طوال المسرحية فى طمس معالم الحقيقة ، لذلك كان من المستحيل بالنسبة له وللآخرين أن يعود للكشف عن وجـه الحقيقـة بعد أن أقـام الناس حياتهم كلها على الزيف والخداع ، لأن كشف الحقيقـة لا يعنى سوى انهيار هذه الحياة من أسـاسها • لذلك كان من الطبيعى فى نهاية المسرحية أن ينسحب الأخ عائدا مـن الشرفة فى خطوات متهالكة ، مهدودة يائسة ويجلس محطما فوق كرسيه بينما فركة كعب يبتسم فى سعادة ويرمق الباقين وقد تركزت أنظارهم على الأخ ، فى حين يضغط رئيس مجلس الادارة على الزر ليغلق الجهاز فى خطوات ثعلبية يتوجه الى حيث يقف قريبا من كرسى الأخ :

ر• م• ١ : مش ممكن نسمح لك بكده ابدا •

الأخ : (يتهالك) تسمحوا لى بايه ؟

ر• م• ١ : انك تهد اللى بنيناه • انت فاكر كلمتك ليه اللى يبنى حـاجة مش ممكن هو بنفسه اللى يهدها دى عايزه واحد تانى بعقلية تانيـة •

الأخ : ابعـد عنى •

ر• م• ١ : ما عنديش مانع أبدا • بس لى طلب صغير جدا •• بسـيط خـالص •

الأخ : عـايز ايـه ؟

ر• م• ١ : تسمح لى بالكرسى ده •

الأخ : دا الكرسى بتاعى وأنا لا يمكن أسيبه •

ر• م• ١ : دا عهدة دا بتاع زعيم المخططين تسمح لنا بيه •

الأخ : وأنا •• أروح فين ؟

ر٠ م٠ أ : انت (تنطفىء الأضواء فى القاعة لتظل صورة الاخ وحدها هى المضيئة بالكشافات بينما يبدو المخططون فى ضوء سلويت وهم جميعا يتركون مقاعدهم ويتجهون تجاه الصورة ويتطلعون اليها تاركين الأخ على كرسيه فى الظلام بينما ببطء وبشكل محسوس تنسدل الستار) ٠

ر٠ م٠ أ : انت معجزة العصر وكل عصر ٠

دكتور ع الريق : مؤسس وخالق المخططين فى العالم ٠

طعمية : ومانح السعادة للغلابة والمساكين ٠

أهو كلام : وزعيمنا وقائدنا ٠

٥٦ غربية : ومعلمنا ٠

فركة كعب : ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ٠

ألماظ : وحبينا وحبيب الدنيا لأبد الآبدين ٠

(ستار النهاية) ٠

ومن الواضح أن يوسف ادريس استخدم المنهج التعبيرى فى اضافة اللمسات النهائية للشكل الفنى لمسرحيته ٠ فقد كان من المستحيل استخدام الأساليب الواقعية فى تجسيد مثل هذا المضمون التجريدى الذى يحاول بلورة موقف الانسان فى ظل الحكم الفاشى فى أى مكان وأى زمان ، وخاصة عندما يقوم بائعو الوهم والمنتفعون به بتجهيز كل شىء واعداده اعدادا مسبقا ، وليس على الانسان سوى تقبل ما أعد له ، لأن ارادته الخاصة ليست فى الاعتبار على الاطلاق ٠ من هنا كان استغلال يوسف ادريس للألوان والأضواء التى تشارك الحوار فى القيام بمهمة بلورة النص ٠ فاذا كان الحوار يتعامل مع أذن المتفرج وعقله ، فان الالوان والاضواء والحركات المسرحية بدلالاتها المعينة تتعامل مع عين المتفرج وعقله ٠ لذلك فان الشحنة الدرامية والجمالية تصل الى عقل المتفرج ووجدانه بأسلوب مكثف يجعله يحس بنبض المضمون الفكرى على الرغم من الأسلوب التجريدى الذى تميز به ٠٠وهذا المنهج أنقذ الشكل الفنى من الوقوع أسيرا للخطابة المباشرة التى غالبا ما تميز المسرحيات التى تحتوى على مضامين سياسية بالحدة التى وردت بها فى مسرحية « المخططين » ، ذلك أنها تبلور الانسان فى مواجهة الضغوط السياسية ، فالسياسة كانت الوسيلة وليست الغاية ٠

فى مسرحية « الجنس الثالث » (١٩٧٠) يتبع يوسف ادريس منهجا تعبيريا فى تجسيد الشكل الفنى ٠ فهو يستخدم امكانات المذهب التعبيرى من حيث استغلال الرموز بجميع أنواعها لاعطاء العمل المسرحى أكبر شحنة من الانفعال والتكثيف والمعنى ، لذلك لا يعتمد تماما على الحوار المباشر التقليدى الذى لا يساعد كثيرا فى تجسيد المونولوج أو المفاجأة النفسية

أو تيار الشعور واللاشعور الذى يجتاح الشخصيات من حين لأخر · فالأسلوب التعبيرى يمنح الشخصيات الأدوات الفنية التى تعبر بها عن مكنونات نفسها بعيدا عن قيود الحوار أو الديالوج التقليدى التى غالبا ما تحتم على الانسان أن يتكتم حقيقة ما يدور داخله لاعتبارات اجتماعية لا حصر لها ·

ويبدو تأثر يوسف ادريس برواد التعبيرية من أمثال أوجست سترندبرج وكافكا وأونيل الذين أدخلوا امكانيات التعبير الدرامى المختلفة بالاضافة الى الحوار التقليدى ، فالقناع والرمز والخلفية والضوء واللون والموسيقى ووقفة الممثل وحركته وطريقة القاء الحوار والمونولوج ومساحة المسرح ، باختصار كل شىء فوق خشبة المسرح يجب أن يقوم بالتعبير الدرامى المكثف عن المضمون · فليست هناك زخرفة فى المناظر أو اطناب فى الحوار ، وبذلك أصبح الحوار التقليدى ضمن أدوات التعبير المتعددة بعد أن كان الاداة الاولى والرئيسية والوحيدة فى أحايين كثيرة · فالكلمة يجب أن تلقى لاضافة معنى جديد وشحنة اضافية والا فيجب أن تصمت وتترك التعبير لادوات الفن الأخرى التى لا حصر لها ·

ويتشابه يوسف ادريس مع رواد التعبيرية فى التركيز على مهمة الأدب كمحرر لروح الانسان من ربقة الواقع التقليدى الذى غالبا ما يتميز بالمحدودية والغباء وضيق الافق · لذلك نادى أصحاب الاتجاهات المختلفة للتعبيرية بانقلاب فى وسائل الانتاج المسرحى ، فقد استخدموا المسرح الدائرى والمتعدد الطوابق والاضواء الخافتة والمعتمة والتصوير السينمائى بحيث يمتزج المسرح بالسينما ، كما أنهم استفادوا الى حد كبير باكتشافات سيجموند فرويد فى علم النفس ، وهى الاكتشافات التى أكدت أن الانسان مخلوق ديناميكى متفاعل مع واقعه وذاته بطريقة أو بأخرى دون أن يفقد صفاته الاساسية العامة التى قد تختفى تحت وطأة الواقع ولكنها مع هذا تظل موجودة · وهى النغمة الأساسية التى نهض عليها الشكل الفنى فى مسرحية « الجنس الثالث » ·

فالمسرحية التعبيرية المتعارف عليها تقوم على شخصية محورية تمر بأزمة نفسية ومحنة وجدانية ، لذلك غالبا ما يستعين المؤلف بعلم النفس حتى يبلور مأساتها الداخلية · ولا يرى المتفرجون الشخصيات الاخرى والظروف المحيطة الا من خلال نظرة الشخصية المحورية اليها التى تترجمها الى رموز درامية ومسرحية متجسدة سواء فى ذهن المتفرج أو أمام ناظريه · فالشخصيات والأحداث لا تنطلق بصفة مطلقة من وجهة نظر المؤلف ، بل تحكمها النسبية المتمشية مع تطور نظرة الشخصية الى الأمور والمواقف المتتابعة · وهذه النظرة النسبية بدأت عند يوسف ادريس فى « المهزلة الارضية » ثم أثبتت وجودها الدرامى فى « المخططين » ، وبعد ذلك اكتسبت جمالها التعبيرى فى « الجنس الثالث » ·

واذا استعرضنا شخصيات مسرحية « الجنس الثالث » سنجد انها مزيج من التجريدية والتعبيرية فى آن واحد · فالبطل آدم شاب فى الثلاثين

طويل أنيق وسيم تبدو عليه علامات الذكاء والتوهج ، يمثل نفسه كما يمثـل الانسان بصفة عامة فى موقفه من ألغاز الكون والحياة • أما نارة فهى فتاة فى العشرين ، عصرية تماما ، شعرها قصير وشخصيتها حادة ساخرة ومن النوع المندفع • فى حين يبدو عشماوى فى الخامسة والخمسين ، وهو سمين جدا ، وصوته مخالف تماما لما يجب أن يكون عليه من ضخامة ، يخـــرج على هيئة فحيح كأنما من بطنه يتكلم • ومن الواضح أن هذه كلهـا جوانب تعبيرية للشخصية ومتعمدة من الكاتب ليضيف بها ايحاءات الى الحـــوار الدائر فعلا • كذلك يقدم يوسف ادريس شخصية العالم بلا اسم امعـانا فى التجريدية ، فهو فى الخمسين ، فيه كل ما فى الخمسين من جمال ، بذقنـه المجللة بالبياض وشاربه المهندم وملابسه البيضاء البالغة النظـافة • أما هيلدا فهى امرأة عارمة الأنوثة ، طاغية الشخصية ، ذهبية الشعر النـاعم كالحرير ، أناقتها من نوع غريب وكأنها ترتدى أزياء المستقبل • هذا بالاضافة الى الكائنات التى لم ترها عين بشر من قبل : الكلب الخروف وسبع سيدات أشجار وسبع شجرات رجال •

يبدأ يوسف ادريس المسرحية بمقدمة أو برولوج يقدم من خلاله بدايات النغمة الأساسية التى سيعزفها طوال المسرحية • فالحـــوار يدور بين آدم العالم الذى لا يرى فى الكون سوى حسابات جافة لا تسمح اطلاقاً بالشطحات العاطفية ، أما ناره فترى أن العاطفة هى التى تمنح الحيـاة الدفء والمعنى الانسانى • فالانسان عقل وعاطفة ولا يمكن الاستغناء عن أحدهما • ومن خلال المفهوم يبدأ آدم فى الاستماع الى الهاتف الذى سيقوده فى رحلته الكونيـة التى ستستغرق المسرحية كلها • نراه يستدير بلهفة ثم ينطلق كالســــهم خارجا من الباب • ثم يسدل ستار مؤقت وعلى موسيقى الافتتـاح تبـــدأ عناوين المسرحية معروضـــة بالفانوس السحرى ، وكأننا بيوسف ادريس يصرح للمتفرج بمنهجه التعبيرى لاول وهلة ، وذلك باســـتخدامه التكنيك السينمائى • بل انه فى وصـــفه لتوجيهات الاخراج يتبع أســـلوب كاتب السيناريو السينمائى كما يفعل مثلا فى المنظر الاول من الفصل الاول •

« ميدان العتبة ، بالتقريب المنظر هو الدائرة التى تحتل مركز الميدان ، فيمد المسرح بحيث يحاط بصورة فوتوغرافية تكون الأضلاع الثلاثة للميدان بحيث نحس أننا فى سرة الميدان • فى وسط السرة (دكة) رخامية • قبـل رفع الستار ومع نهاية موسيقى الافتتاح تبدأ الساعة تدق السابعة • عنـد الدقة السابعة بالضبط ترفع الستار • وأيضا ومع قرب نهاية الموسيقى وبداية دق الساعة نبدأ نسمع ضجة ميدان العتبة ، اما منقولة مباشرة من الطبيعة بميكروفون من الميدان الى داخل المسرح واما مسجلة بالطريقة التقليدية • الميدان وان كان يزخر بالناس فى محيطه ووسطه الا انه عند السرة ، المارة الذين يعبرونها قليلون نلمحهم بين الحين والحين يعبرون المسرح من جانب الى جانب ، اناس من مختلف الأعمار والانماط وان كان معظمها من أنصاف الفقراء • نلمح آدم لا يزال مرتديا البـالطو الابيض فوق القميص والبنطلون وقد تهدل البالطو واتسخ كثيرا • حركته تختلف عن حركة المارة فهو يدور حول سرة الميدان فى دائرة واسعة بعض الشىء مركزها الدكة الرخاميـة ،

ومع مضى الأحداث تضيق الدائرة التى يتحرك فيهـــا بحيث ينتهى بالوقوف عند الدكة • نلمحه يقوم بحركات عصبية وكأنه يعانى من تشنجات داخلية تنفجر على ملامحه وتنتهى بأن يكلم نفسه » •

ويستمر التكنيك السينمائى فى المنظر الثانى فتشاهد صحراء جرداء قاحلة صفراء تشكل مسافة واسعة جدا من الأرض الغليظة غير المستوية ، فى حين أن الوقت هو الظهر تماما والضوء شـديد والشمس فى منتصـف السماء • ثم ينتقل المنظر الثـــالث الى داخل حديقة مليئة بالاشجار البرية الكثيفة كالغابة • ونحس أن آدم بصحبة الكائنات الشجرية قد قطع شـوطا كبيرا • وهناك على البعد من عمق المسرح الأيمن تبدو انعكاسات أشـــعة كما لو كانت تدل على وجود مدينة هناك •

هذا التكنيك السينمائى لم يقدمه يوسف ادريس لذاته ، وانما استخدمه لقيمته التشكيلية الزاخرة بالرموز الموحية بالجو النفسى والفكرى العـــام للمسرحية • ولذلك لم يقتصر على حدود التعبيرية أو التجريدية بل توغل فى أحراش الرمزية – على حد قول الشاعر الفرنسى بودلير – ثم قـــام بمزج الرموز بلمسات من السيريالية والعبثية • كل ذلك من أجل البحث عن أكبر شحنات تعبيرية ممكنة بعيـــدا عن حـدود الواقعيـــة التقليـــدية • فمن الممكن – مثلا – أن يتحول آدم الى عباد شمس يتبع الشمس بعينين جاحظتين وهى تنحدر ببطء الى اليمين ويبدأ ضوءها يحمر ، وحين تغيب تماما وراء الافق يكتشف أنه قد استرد قدرته على تحريك رأسه فيلتفت الى الناحيـــة الأخرى (أى الى اليسار) ويفاجأ حين يرى بابا هائل الضخامة يمتـد ومن ناحيتيه سور عليه زرع أخضر • الباب من الحديد القديم الذى تراكم فوقه الصدأ طبقات فوق طبقات • من خلال حديد البـــاب نرى شبح مدينة كاملة كمدينة الأحلام مضاءة فى الليل بنور غريب كأنه مصـــنوع من مزيج من ضوء الشمس والقمر •

وقد أدى هذا المزيج التعبيرى التجـــريدى الرمزى السيريالى العبثى الى طاقة شعرية تغلف كل الشخصيات والمواقف • ولا جنـــاح على المؤلف المسرحى اذا مزج بين المذاهب الأدبية والمسرحية المختلفة والمتعـددة ، فهى ليست مفروضة عليه بشكل أو بآخر بل فى خـــدمة الشكل الفنى لمسرحيته ، يأخذ منها ما يشاء ويطور منها ما يشاء بهدف الوصول الى أعلى مستويات لغته الفنية الدراميـــة • وانفتاح يوسف ادريس بهـــذا الشكل على مذاهب المسرح العالمى يدل دلالة واضحة على أن الثورة المسرحية العـــارمة التى أعلنها فى مقـــالاته وطبقها فى مسرحية « الفرافير » كبداية لمسرح مصرى محلى قومى محض ، هذه الثورة قد خفت حدتها الى حد كبير ، بل وأوشكت على التلاشى وان كان المضمون الذى يدور حول معنى الوجود الانســـانى لايزال يلعب دور النغمة الرئيسية • ونحـــن لا نعيب على يوسف ادريس انفتاحه الناضج الواعى على المسرح العالمى ، لأنه يدل على أنه ترك حســه الدرامى على سجيته ورفض أن يفرض نظريته فى مسرح الســـامر المصرى على مسرحياته التى تلت « الفرافير » بل ترك أعماله تستفيد بكل انجازات

المسرح العالمي ومذاهبه ، أى أن عمله كان من القوة الفكرية والطاقة الفنية بحيث فرض نفسه على صاحبه وليس العكس • وهذا دليل على النضج الفني والفكري الذى لا يتجمد عند حدود نظرية معينة •

ومع ذلك نستطيع القول بأن لمسات مسرح السامر يمكن تتبعها ـ الى حد ما ـ فى مسرحية « الجنس الثالث » اذ أن بطلها آدم يتشابه كثيرا مع شخصية الشاطر الذى يرحل من بقعة الى أخرى خائضا المخاطر ومشاهدا الأعاجيب ، وهى الشخصية الموجودة فى معظم قصصنا وأساطيرنا الشعبية • ولعل الفارق الوحيد أن الشاطر كان يبحث عن سر مغلق أو كنز مدفون أو انقاذ حياة فى خطر ، فى حين كان بحث آدم عن الالغاز المحيطة بسر الوجود الانسانى • وواضح أن هذا الفارق قد لا يعد فارقا على الاطلاق لان المعنى فى الحالتين واحد ومتطابق • لذلك يقول آدم لعشماوى :

« أنا هويت العلم لأن العلم مغامرة لاكتشاف أى مجهول • حتى لو ضاعت حياتى وأنا باكتشف المجهول أحسن مليون مرة ما تضيع يوم ورا يوم وأنا عايش فى المعلوم • أنا لازم أعرف ايه الحكاية ؟ » •

انه « شاطر » عصر العلم ، والشكل الفنى العام للمسرحية ينهض على رحلة آدم بحثا عن معنى وجوده • ومن الواضح أن مجرد أسمه يدل ـ بصفة عامة ـ على رحلة الانسان فى هذا الكون • لذلك فان هذه المسرحية يمكن أن تقدم فى أى زمان وفى أى مكان من خلال ترجمتها دون أن تفقد الكثير من دلالاتها ومعانيها • وهذا يؤكد أن يوسف ادريس كان أكثر كتابنا المسرحيين ميلا الى تجسيد المضامين العالمية ، وأكثرهم تجنبا للواقعية المحلية المحدودة التى تبدت فى مسرحياته الأولى مثل « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » • حتى فى مسرحية « الفرافير » التى قدمها يوسف ادريس لاثبات نظريته فى مسرح السامر المصرى المحلى ، كان مضمونها يدور حول مشكلة الانسانية الأزلية والمتمثلة فى قضية العلاقة الحساسة بين السيادة والعبودية فى صورها المتعددة والمتغيرة •

ولم يكن من الممكن ليوسف ادريس أن يستخدم الأسلوب الواقعى التقليدى فى تجسيد مثل هذه المضامين التى تطمح الى بلورة علاقة الانسان بالكون • لكن هذا الميل لتحطيم القوالب الواقعية موجود بطبيعته فى القصص والأساطير الشعبية المصرية • يكفى أن نذكر المخلوقات الميتافيزيقية التى قدمت من عالم الجن مثل الغول والرخ • لذلك ليس من الغريب أن تبدأ الموسيقى فى المنظر الأول من الفصل الثانى على هيئة صوصوة عصافير وما أن يبدأ آدم ينصت اليها ويستغرقه الانصات حتى يقبل كلب ضخم له رأس كلب وذيل خروف خلف آدم ، يمشى بضع خطوات ثم فجأة يطلق هبهبة عالية يقفز لها آدم رعبا ويلتفت الى مصدر الصوت ويبدأ يتراجع بظهره والكلب يتقدم وهو لا يزال يهبهب هبهبة عالية مرعبة • ويستمر آدم فى تراجعه ولكن الكلب يتوقف فجأة • ويكف عن النباح ويحدق فى آدم • آدم يتوقف هو

الآخر حائرا ماذا يفعل وما هى الخطوة القـــادمة · فجأة يقف الكلب على ساقيه الخلفيتين ويعتدل تماما كأنه انسان وهو يقهقه قهقهة عالية ·

هذه الروح السيريالية النابعة من تراثنا الشعبى ، يفصح عنها يوسف ادريس بطريقة مباشرة فى أحـد توجيهاته للاخـــراج فيقول : « من زاوية المسرح الداخلية اليمنى يظهر كائن سيريالى يعبق برائحـة الفل وينتقل فى خطو راقص بينما يشع بضوء داخلى متغير متعاقب له نفس وقــع الخطو ، يتجه الى حيث آدم واقف ، آدم يتراجع مأخوذا » ·

ولم تقتصر هذه الروح على توجيهات الاخراج بل تسللت الى الحوار نفسه ، وشحنته بطاقات من السيريالية الشعرية التى نجدها فى الحـوار التالى بين آدم والكائن :

الكائن : وهو فيه حاجة بتتخلق يا دكتور آدم من ما فيش ؟

آدم : وحكيم كمان ؟ وعارف أنا مين ؟ اتخلقت ازاى بقى ؟

الكائن : سقط شعاع من نور نجمة الفجر على زهـــرة فل فى لحظة كان بيغنى فيها كروان ، حصل بين الثلاثة استلطاف وتوائم وراحوا متجانسين على طول فاتخلقت أنا ·

آدم : وحتى التزاوج ممكن يحصل بين ٣ والدين ؟

الكائن : احتمالات التوائم والتجـانس مالهاش حـــدود · دا أنا سايب أخويا اللى جه بعدى · حالة توائم مع كائنة ، حتة دين كائنـة اتعلقت من لحظة شوق تواءمت مع قطرة ندا وشقاوة طفل وصدر حنون ، تصور بقى لما أخويا يخلف منهـا ح يجيب ايه ؟ كائنات زمانية مكانية جمادية حيوانية مستقبلية ماضية ضوئية موسيقية لها برضه ريحة الفل ·

وبحكم أن السيريالية هى الأب الشرعى للعبث ، فكان من الطبيعى أن يلجأ يوسف ادريس الى الحيل الدرامية التى ارتبطت بمسرح العبث · وهذا ما يتضح فى الموقف بين العالم وآدم الذى يتلفت حوله منتظرا قدوم الشراب والطعام ، خجلا أن يسأل أو يستعجل ، فى حين تركه لحيرته وانهمـك فى شرب حساء وهمى من طبقه بالملعقة ·

ويمزج يوسف ادريس السيريالية بالتجريدية بالرمزية بالتعبيرية فى مطلع المنظـر الثالث من الفصل الثالث عندما يطلب أداء هذا المنظر بطريقة البانتوميم بلا حوار وانما بموسيقى معبرة فقط ، بل ويمكن أداؤه على شكل رقصة باليه تعبر تعبيرا دقيقا عن كل محتواه · وحين تعود الاضاءة تظهر الشخصيات سيلويت طوال المنظر كله ·

هكذا ينمو الشكل الفنى ويتطور من خلال رحلة آدم الكونية ، وهى المرحلة الأزلية الأبدية التى قام بها تلبيـة للهاتف الذى سـمعه وطلب منـه

البحث عن حقيقة وجوده · واذ به يكتشف فى نهاية المرحلة أن حقيقة وجوده لا تحتاج الى كل هذا الترحال بل هى كامنة فى داخله وفى أقرب الناس اليه مثل نارة كما نجد فى آخر موقف من مواقف المسرحية :

آدم : بس أنا فعلا زى ماقلتى صغير ، مش كبير كفاية ، أنا ما اتخلقتلكيش ·· انتى عايزه واحد قادر على الحب المجنون النــادر اللى أنــا ما أقدرش عليه ·

نارة : اللى يعمــل اللى عملته ، وعشان يحيى ناره يكتشف فى لحظــات وبمجهود خارق معجز ، مصــل ارادة الحياة عشان يحييها مش يبقى بس قادر على الحب النادر ، دا يبقى انسان فريد ، ظاهرة ، مش كبير وبس ، مثل أعلى للكبار ·

آدم : بس أنا ماليش فضل فى اللى حصل · دا منك · انتى اللى عملتى منى كــده ·

نارة : ما انت راخر اللى خلقتنى · أنا كنت مت فعلا واللى عايشه قدامــك واحدة من صــنعك أنت · قرب · أنا مشــتاقة لك وكأنى عمــرى ماشفتك · قرب · عايزة أبوسك · آن الآوان بقى أننا نخلق الجنس الثالث الجديد ·

(يقتربان وقبل أن تتلامس شفاهما يسدل ستار الختام) ·

واذا ما قارننا الشكل الفنى فى مسرحية « الجنس الثالث » بالشــكل الفنى لأيــة مسرحية أخــرى ليوسف ادريس فســنجد حرصه البالغ عــلى الا يصب مضامينه فى شــكل مكرر ، بــل كانت كل مسرحية له تجــربة أو استكشافا أو مغامرة جديدة تجمع بين الاثارة الفكرية والنشوة الفنية · كما سنكتشف وعيه الحاد بالملامح المميزة للشكل الفنى · ففى مسرحياته الأولى « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » امتزج الشــكل بالمضمون امتزاجا ـ وان كان تقليديا ـ لكنه ساعد على تطور المواقف واحتدام الاحداث ونضوج الشخصيات فى وحدة درامية ، مما ساعد خيوط النســيج المكون للشكل على أن تسير فى تناسق أخاذ وهارمونية بديعة كى تصــل الى النهاية الحتمية والطبيعية والخاتمة المنطقية المتمشــية مع ما ورد من عناصر الصراع فى مقدمة المسرحية وجسمها ·

واذا كان الشكل الفنى فى « الفرافير » قد أثار جدلا على نطاق واسع بين النقاد والجمهور ، فذلك يرجــع الى اصرار يوسف ادريس الدائم على التجريب بحثا عن الاصالة الفكرية والصــدق الفنى بصرف النظر عن أية قوالب عالمية أو أشكال مسبقة أو تقاليد متعارف عليها · واذا كانت هنــاك مبررات لهجوم بعض النقاد على المحــاولة المسرحية الجديدة ، فعــذر يوسف ادريس أنه كان الرائد المعرض للوقوع فى أخطاء الريادة التى تعتمد بطبيعتها على المحاولة والخطأ · ذلك أنه عندما خاض أحراش التجريب ـ بكل المخاطر الكامنة داخلها ـ لم يحقق النجاح الذى ظن أن فى استطاعته

أن يحرزه وأن يفتح فتحا جديدا فى ميدان المسرح المصرى بصفة خاصة والمسرح العربى بصفة عامة · فالتجريب يقتضى وجود أصول ثابتة وتقاليد راسخة تستدعى التغيير على سبيل التجديد والتنويع · ونحن فى المشرق العربى لم نملك بعد هذه الأصول الثابتة والتقاليد الراسخة فى مسرحنا المعاصر أو ما جاء قبله · فكل ما نملكه من تراث مسرحى بالمفهوم التقليدى هو المدرسة الشامية التى أنشأها يعقوب بن صنوع والتى قامت على المترجمات والمقتبسات من المسرح الفرنسى ، والمسرحيات المرتجلة التى قامت على السامر الشعبى المصرى · وهذه قاعدة مسرحية هشة لا تحتمل الاعمدة الثقيلة المستحدثة التى يحاول يوسف ادريس اقامتها عليها ، وخاصة أننا لم نستنفد الأشكال التقليدية للمسرح العالمى حتى الآن ، وكلها صالحة لتشكيل المضامين التى يعالجها كتاب المسرح فى كل أنحاء العالم ، مع احتفاظ كل كاتب مسرحى ـ بالطبع ـ بحقه فى التجريب والخروج عنها اذا كان هناك ما يبرر ذلك دراميا ·

لذلك فقدت مسرحية « المهزلة الأرضية » الحيوية الجمالية التى تميزت بها مسرحياته الأولى « ملك القطن » و « جمهورية فرحات » و « اللحظة الحرجة » التى استفاد فيها بتقاليد المسرح العالمى · ذلك أن « المهزلة الارضية » جاءت بعد الانقلاب الادريسى فى « الفرافير » مما جعل أدوات الشكل تهتز فى يده ويفقد السيطرة عليها ، لأن خروجه عن التقاليد الدرامية العالمية بهذا العنف لم ييسر له العودة اليها بالسهولة التى يمكن أن نتصورها · لذلك اتجه الشكل الفنى فى « المهزلة الأرضية » الى التجريد والتصريح والاستاتيكية والمباشرة والتسطيح والتقرير بدلا من التجسيد والتلميح والتعميق والحيوية والديناميكية التى تميزت بها المسرحيات فى المرحلة الأولى · ومع ذلك فان « المهزلة الارضية » تثبت عودة يوسف ادريس الى الشكل الفنى العالمى للمسرح ، وهو الشكل الذى تبلور تماما فى مسرحيتى « المخططين » و « الجنس الثالث » · فالمسرح العالمى هو مسرح انسانى بطبيعته ، لأن انتشاره هذا الانتشار الواسع دليل تمشيه مع روح الفكر الانسانى وجوهر الفن الدرامى فى الوقت نفسه · واذا كان الشكل العالمى للمسرح منافيا للطبيعة البشرية ـ زمانيا أو مكانيا ـ لما استطاع أن يفرض سيادته على هذا النطاق العالمى المعروف · فلا يكفى لانتشاره أن يكون فى بؤرة حضارة استطاعت أن تتحول الى حضارة عالمية · وأكبر دليل على ذلك أن يوسف ادريس عاد اليه ابنا بارا بكل تقاليده ، وان كان يحتفظ لنفسه بحق العقوق اذا كان هناك ما يبرر ذلك فكريا وفنيا · فالعقوق فى الفن هو الخروج عن التقاليد المتبعة من أجل التجريب والتجديد والتطوير ، ولا يمكن أن يزدهر الفن ـ أى فن ـ اذا التزم أبناؤه الطاعة العمياء لكل التقاليد السابقة لمجرد أن يثبتوا أنهم أبناء بررة ·

الفصل الثانى

الحوار الدرامى

يعد الحوار الدرامى من أهم العناصر الفعالة والحيوية التى يقــوم عليها بناء المسرحية لأن من خلاله فقط يستطيع المضمون أن يعبر عن نفسه ·· وان كانت المواقف والأحداث بمثابة الهيكل العظمى للمسرحية فالحوار هو اللحم والخلايا والشرايين التى تملأ هذا الهيكل العظمى وتمده بالحياة ·· فلا يوجد عنصر تعبيرى آخر فى يد المؤلف المسرحى سوى الحوار لأن بقيــة العناصر من مواقف وشخصيات وأحداث هى تشكيلية أكثر منها تعبيرية وأن عبرت عن نفسها فهى تعبر بأسلوب الحركة المادية أو النفسية وحين تعجز الحركة الدرامية عن الانطلاق يبرز دور الحــوار لاســعافها واطلاقها من عقالها مما يساعد على اســتمرار المسرحية ، لأن الكاتب المسرحى لا يملك السرد الذى يستطيعه المؤلف الروائى والذى يســاعده على التعليق على الأحداث وتحليل الشخصيات والقاء الاضواء على ما يدور بداخلها ، وربط المواقف ببعضها البعض وسـد الفــراغات التى قد تنشــأ فى التسلسل الدرامى ··· الخ من العوامل التى تســهل مهمته فى ابراز العمل الروائى بالشكل الذى يرتضيه مضمونه ··

أما الكاتب المسرحى فلا يملك هذه التسهيلات الروائية ، فليس لديه أداة أخرى أفضل من الحوار للكشف عن داخل شخصياته وتحليلها والتعليق على الأحداث واحكام تسلسل المواقف وتتابعها وسـد الفراغات التى تؤثر على متانة البناء وعضويته ·· ويتبين مدى نجاحه أو فشله فى اخراج عمــله المسرحى الى الوجود بمدى توفيقه فى استغلال هذه الاداة المسماة بالحوار الدرامى ، بحيث لا يدخل بها الى دائرة مغلقة تقترب به الى أسلوب النقاش أو الجدل أو الحوار الذى يدور بين الناس فى الحياة اليومية ، لأنه اذا وقع فى هذا الخطأ اهتزت الشخصيات وتعثرت الأحداث وتشتتت المواقف وتفككت السلسلة المنطقية الرابطة لهــا واعتورت المسرحية نتــوءات وأورام لابد أن تضعف من حيويتها وتقلل من جمالها ··

ولكى نحدد المقومات اللازمة لنجاح الحوار الدرامى فى المسرحية ، لابد لنا أن نفرق بينه وبين ما نسميه بالنقاش والجدل والحوار اليــومى بين الناس فى حياتهم العادية ، لأن النقاش والجدل والحــوار اليومى كلهــا وسائل تخضع لأسلوبنا المعيشى البحت ، أما الحوار الدرامى فلابد أن يمتثل لحتميات الفن ووضــعياته حتى يكون ذا أثر وظيفى فى بلورة الشخصيات وتدفق الأحداث وتسلســل المواقف ·· وهو لذلك يخضــع لعــامل التطور الحيوى الذى ينقلنا من حالة الى أخرى ومن موقف الى موقف ثم يصعد بنا الى قمة الاحداث ويهبط بنا الى حيث نهاية المسرحية ··

أما النقاش فهو ما يدور فى الحياة اليومية بين شخص وآخر حـــول موضوع معين يخصهما وحدهما ولا يخص أحد آخر ســواهما ٠٠ ولذلك فوظيفته تتركز فى الوصول الى تفاهم معين بخصوص هذا الموضـــوع ٠٠ ولا يهم كيف يبـدأ؟ أو كيف ينتهى ؟٠ ولا يعنى بالتسلسل المنطقى أو قـــوة الاقناع مادام بحالته البدائية تلك يساعد على تفـــاهم شخص مع آخر ٠٠ وربما برزت عوامل نفسية غير متوقعـــة فى أثناء النقـــاش قد تؤدى الى استعمال الأيدى والأرجل لاقناع الطرف الآخر بالقوة حيث انه لم يمكن اقناعه بالمنطق والحجة ٠٠ ولذلك فالنقاش يخضع لأية عوامل نفسية طـارئة تؤثر على طريق سيره ، مما يجعله لا يتميز بالتسلسل والتطور اللازمين للتقـدم نحو خطوة أخرى والارتباط بموقف آخـــر ٠٠ فالنقاش وأســـلوبه وطريقته مرتبط فقط بموقف واحـد من مواقف الحياة اليوميـــة ٠٠ ولذلك فليس له معيار ثابت لأنه يتغير من شخص الى آخر ومن موقف الى موقف ، ولا يمكن تقنينه ووضع خصائص لمقوماته وعناصره الأساسية ٠٠

أما الجدل فيختلف عن النقاش فى أنه يعتمد على ابراز مدى ثقـــافة المتجادل وثقته بنفسه ومدى قـدرته على ادارة الجدل وتوجيه دفتـــه ليقتنع الباقون بوجهة نظره ٠٠ والجدل غالبا ما يكون حول موضوعات عامة تهـم أكثر من شخصين فقط وليس الحال كما نجد فى النقاش بين شخصين حول موضوع لا يهم سواهما ٠٠ ولذلك فالجدل له جانب شخصى وآخر عـام ٠٠ يتركز الجانب الشخصى كما سبق أن قلنا فى مقدرة المتجـادل الشخصية على كسب الرأى العام وميله حول موضوع فلسفى أو اجتمـــاعى ٠٠ الخ ٠٠ يؤيده هو ٠٠ وأحيانا يقوم هذا الجانب الشخصى على حساب الفهم الواعى بين المتجادلين ٠٠ فمادامت الحجة تؤدى الى الحجة ، والبرهان يصـل بنا الى برهان آخر فلا يهم مدى تطـابق الجدل للنظرة العلمية الى المرئيـات والماديات والملموسات : أى أن الجدل يكاد أحيانا أن يكون هدفا فى ذاته ٠٠ وهو كثيرا ما يدور فى حلقة مفرغة لأن أطراف الجدل غير مستعدين للتنازل عن دحض الحجة بالحجة وابطال البرهان بالبرهان ٠٠ وكأنه مبـــاراة فى الذكاء واللماحية وقوة الاقناع وسلامة المنطق بصرف النظر عن بلوغ هـذه المباراة نتيجة معينة أو فهما عاما لموضوع معين ٠٠ وهو ما عرف فى الفلسفة بالمذهب القسطائى ٠٠ ذلك ما ســخر منه الكاتب المسرحى يوجين يونسكو فى مسرحيته القصيرة « الدرس » عندما حاول ربط الجدل بالعبث بقـوله : سقراط مات ٠٠ كل القطط تموت ٠٠ اذن سقراط قطة ٠٠ وهذا هو الاختلاف الجوهرى بين عمل المناطقة الجدليين ووظيفة الكتـــاب المسرحيين أو بين الجدل المنطقى والحوار الدرامى ٠٠

أما عن الحوار اليومى بين الناس فى حياتهم العادية ، فهو مزيج بين النقاش والجدل ويتوقف استغلال مقومات كل منهما ووسائله على حيثيـة الموقف وتكوين الشخصية ولكنه لا يكتسب أيضا خاصية التطور ٠٠ وهـو وان كان يختلف عن النقاش الذى يرتبط بموقف واحد لأنه يرتبط بكل المواقف التى تمر بالانسان فى حياته اليوميـــة الا أنه لا يتطور بحيث يتبع منهجا واحدا يختلف مظهره ولا يتأثر جوهره باختلاف المواقف ٠٠ وهو لا يخضع

الا لتكوين الشخص ومدى ثقافته وبعد نظرته أو قصرها وربما أثرت عليه أيضا ظروف الحياة الخارجية الطارئة التى تضغط على سلوك الأشخاص وتؤثر على أسلوب حوارهم تأثيرا مؤقتا أو لمدة معينة ٠٠ ولا تخضع لغة الحوار اليومى لأية مقننات أو مقاييس أو معايير تمنحها شخصية موضوعية ذات مقومات واضحة وقسمات بارزة وملامح متبلورة وخصائص شاملة ٠٠

أما الحوار الدرامى فيختلف فى جوهر تكوينه عن النقاش والجدل والحوار اليومى فى أنه يخضع لعنصر التطور الحيوى اللازم لكل ارتباط عضوى بين المواقف والأحداث والشخصيات ، بحيث يؤدى الى دفعة للأحداث تجعلنا نشعر أن للمسرحية جسما حيا متفاعلا ينبض بالحرارة ويشتعل بالحركة المادية والنفسية ٠٠ ولذلك فان لغته تخضع لحتميات فنية منها الايقاع والجرس والايحاء والتطور الذى يساعد على تكشف الشخصيات والتحام المواقف وتدفق الأحداث ، ثم تطور هذه العناصر الثلاثة اللازمة لبناء كل مسرحية حتى نهايتها ٠٠

وفى هذا الفصل الذى يدور حول « الحوار الدرامى » سنحاول تتبع مدى توفيق يوسف ادريس فى استغلال هذه الاداة فى بناء مسرحياته الواحدة تلو الأخرى ٠٠ وهل توافرت فيها العناصر والمقومات اللازمة لنجاحها ؟

فى مسرحية « ملك القطن » نجد الحوار الدرامى يمتاز بالسلاسة والتدفق والحيوية والحرارة ٠٠ تلك العناصر التى تبرزه بمظهر الطبيعة الفنية البعيدة عن الاصطناع والافتعال الذى يؤذى أذن المتفرج ٠٠ ولنأخذ الحوار بين السنباطى مالك الأرض وزوجته نظيرة وهى تقيس جلباب ابنهما كمال مثالا على ذلك :

نظيرة : (توقف ماكينة الخياطة وتتأمل ما كانت تخيطه وهى تغنى) ٠
وبتسألينى باحبك ليه سؤال غريب ما أجاوبش عليه
جلابية كمال قربت تخلص اهه ٠٠ والنبى سمله فيها ٠ تعالى
يا سنباطى وحياتك أما أقيس ياقتها عليك لحسن بسلامته نايم ٠

السنباطى : (لنفسه) أروح فين وأجى منين يا ناس ٠

نظيرة : انت موش سامع ٠ باقول لك تعالى اقيس الياقة عليك ٠

السنباطى : ايه ؟

نظيرة : اعمل لى تايه عاد زى عوايدك ٠٠ تعالى هنا ٠

(يذهب اليها السنباطى وهو يهز رأسه ويحرك يديه) ٠

نظيرة : البس كده (يحاول أن يرتدى الجلباب فلا يعرف) ٠

حتى الجلابية ما انتاش عارف تلبسها ٠ مصايب ايه دى
يا اخواتى ٠ ايه الخيبة دى ٠ أوعى كده (تلبسه هى
الجلباب) ياخى بلا حزن ٠٠

فاذا تتبعنا مقومات الحوار الدرامى فى هذا المثال نجـــد أن الكاتب يحرص على خلق المناخ النفسى والجو الاجتمـاعى من خلال الحـــوار ٠٠ فعندما نجد نظيرة زوجة السنباطى تغنى « بتسالينى باحبك ليه ٠٠ ســؤال غريب ما أجاوبش عليه » نحس بارتخاء أعصابها وشعورها بسيطرتها على ادارة المنزل واحساسها بأنها مركز الكون ويجب أن تنفذ رغباتها كما هى ، ولذلك عندما لا يرد السنباطى على ندائها له أول مرة نجدها تقول فى حزم وصرامة « انت موش سامع ٠ باقول لك تعـالى اقيس اليـاقة عليـك » ٠ وتزداد نبرة الصرامة فى لهجتها مع زوجهـــا كلما تقدم بنا الحـــوار الى الأمام ٠٠ وهكذا يرسم لنا الحوار الملامح الاساسية لشخصية نظيرة بطريقة مادية متحركة دون تقرير شخصى أو تدخل مباشر من الكاتب للقيام بهـــذه المهمة ٠٠ وهذا من أهم مقـــومات الصراع الدرامى وخاصـــة فى بدايات المسرحية لأنه من الضرورى أن يضع القـارىء أو المتفـرج يده على بدايات الصراع الناتجة عن اختلاف طبائع الشخصيات وميولها ، كنتيجة للتبـاين فى البيئة والجنس والتربية وظروف المعيشة ٠

وفى مقابل العنصر الديناميكى فى شخصية نظـيرة والذى نلمســه من تطلعاتها المتمثلة فى شراء الكردان نجد العنصر الاستاتيكى فى شخصية السنباطى زوجها ٠٠ فهو يريد أن يكسب من تجارة القطن دون أن يتحرك من مكانه الا بالقدر الذى يحافظ به على مكاسبه ٠٠ ولذلك فان نبرة الحوار عنده تعارض زوجته المسيطرة المتغلبة ٠٠ فهو دائما يقول لنفسه أو لغيره « أروح فين يا ناس وآجى منين » وتتحول الى « لازمة » فى كلامه تكاد تنحو به منحى النمط المسرحى ٠٠ ولكن هذه اللازمة الثابتة تقابل بردود من زوجته مثـل « أعمل لى تايه زى عوايدك ٠٠ تعالى هنا » ٠ وهكذا يبرز لنا الحوار معالم الصراع الدرامى سواء كان ثانويا كما وجدنا بين السنباطى ونظيرة زوجته أو بين السنباطى مالك الارض وقمحاوى المزارع المسكين الذى يعمـل على أرضه كما سنرى الآن :

السنباطى : (بعد أن ظل فترة من الزمن منحنيـــا على الدفتر منتظرا أن يحييه قمحـاوى بلا فائدة) ياخى قول ســـلام عليكم ٠ انت داخل على أموات ٠

قمحـــاوى : (يرفع صوته بختام الصلاة) لا اله الا الله ٠ محمد رســول الله اشهد ان لا اله الا الله محمد رسول الله ٠٠ اللهم يا ذا الجلالة والاكرام ٠ آمين ٠٠

(ويرفع كفيه ويلمس بها وجهـــه ويكون القطن لا يزال فى يده ٠ فيلمس به على وجهه أيضا ٠ يلتفت الى السنباطى) ٠ السلام عليكم ٠

السنباطى : (متجاهلا سلامه) كنت فين ؟

قمحـــاوى : كنت باخطف العصر قبل الشمس ما تحج ٠

(ينهمك فى لم القطن المبعثر وتنظيفه وامساكه بيده) ٠

السنباطى : أنت مش عايز حسابك والا ايه ؟

قمحـــاوى : (منصرفا تماما الى لم القطن المبعثر · يقول وهـــو مازال منحنيا) حد يكره قبض الفلوس ؟

السنباطى : طيب اسمع حسابك يا سيدى ·

فعندما يقول السنباطى لقمحاوى « يا خى قول ســـلام عليكم ·· انت داخل على أموات » يتسلل الينا أحساس بأن حديث السنباطى هذا غير صادر عن ايمان بالعلاقات الانسانية أو عن احترام للعواطف المتبادلة ولكنه صـــادر عن تأكيــــده لمكانته كمـــالك برجـــوازى ·· فكيف لمزارع بائس مثـــل قمحاوى أن يدخل عليه دون أن يقدم فروض الطـــاعة والولاء ؟ ·· أما من جهة قمحاوى فنجد انه لا يهتم بتقديم هذه الفروض الا تجاه ربه وحده ولذلك لا يلقى بالسلام على السنباطى الا بعد الانتهاء من صلاة العصر ·· وربمـــا يكمن سبب آخر فى عقل قمحاوى البـــاطن لا يسرع بالقاء الســـلام على السنباطى ، ذلك أن الســــنباطى يضطهده كمالك للأرض ويحاول دائمـــا أن يستنزف عرقه ومجهوده بابخس الأثمان ·· ومما يـــدل على كلامنا هذا أن السنباطى يتجاهل سلام قمحاوى الذى يلقيه عليه بعد الانتهاء من صــــلاة العصر ·· وعندما يقول السنباطى له « انت موش عايز حسابك والا ايه ؟ » يتأكد لدينا أن هذه الجملة ما هى الا ستار لاضفاء نوع من الحق والعـــدل والمعاملة الكريمة على استغلال السنباطى لقمحاوى ·· ولذلك يرد عليـــه قمحاوى وهو منصرف تماما الى لم القطن « حد يكره قبض الفلوس ؟ » ·· والاجابة بسؤال آخر فى هـــذا الموقف تحمـــل الكثير من اليـــأس والألم والسخرية والتهكم والمرارة ··

وهكذا يبرز أمامنا الصراع بين السنباطى وقمحاوى قويا محتـــدما بفضل مهارة يوسف ادريس فى استغلال أدواته الدرامية وعلى رأســـها الحوار ·· وتساعده سيطرته على ادارة الحـــوار فى ابراز مدى الهـــوة الاجتماعية والنفسية ومدى الاحساسات التى تنتاب قمحاوى تجاه مستغلة الذى يخصم من أجره الهزيل ثمن الكيماوى بضعف سعره بحجة أنه يشتريه من السوق السوداء :

السنباطى : أصلى شاريهم من السوق السودة ، زى ما انت عـــارف ··

قمحـــاوى : ســوق ايه ؟

السنباطى : السوق السودا ··

قمحـــاوى : سوق ايه يا خويا دى · تبقى يوم ايه · السبت والا الحد · والا يوم ايه ؟

السنباطى : يا جدع دى موش سوق · يعنى شاريهم بره التسعيرة · من واحد ، فلازم ياخد فيها حق الدخان والا ايه ؟ ··

ولكن قمحاوى يهز رأسه علامة قلة التصديق ولقلة ثقته فى ضـــمير السنباطى الذى يحاول خصم ثمن البذرة بالاضـــافة الى الكيمـــاوى ··

ويستمرىء الخصم فيخصم أجر أنفار جنى القطن وثمن تقاوى الغلة وايجار اكياس جنى القطن ·· وعندما يتحداه قمحاوى ويقرر عدم الرضوخ لدفع ضريبة الطرق ، تتغير لهجة السنباطى حتى يكيف الموقف لصالحه :

السنباطى : (بشخط) ما هو أنى عارف يومك المهبب ده مش ح يفوت · كل سنة ترازى فيه المرازية دى · يا جدع حرام عليك · انى عندى ضغط · وكلمة زيادة وأموت · أنت عاوز تموتنى · تقتلنى · يا قمحاوى يا أبو ابراهيم كل سنة ليك الدور ده · أروح فين يا ناس من الراجل ده وآجى منين ··

ثم تتغير نغمة الحوار عند السنباطى من النبرة المتمسكنة التى تحاول جلب العطف واصطناع الشفقة الى اللهجة الآمرة الضاغطة النابعة من نفس المالك المستغل ولذلك نجده يقول على الفور بعد الانتهاء من الفقرة السابقة التى أوردناها :

السنباطى : اسمع · انى موش عاوز ولا كلمة · انى حا اقول لك على الحساب كله مرة واحدة وموش عايز ولا كلمة · وعليك عشرة جنيه ايجار الدرة الصيفى بتاعة حوض الساقية و ٦٠ صاغ محاضر دودة ·

ولا يمنح قمحاوى فرصة الكلام ولا حتى الاستفهام أو الاستفسار بل يتدفق ايقاع الحوار عند السنباطى حتى يتغلب على قمحاوى ويطمسه كلية وذلك لكى يفضى له بكل ما يريد من استغلال فى الحساب :

قمحاوى : والمحاضر كمان ··

السنباطى : (مقاطعا) ولا كلمة · يبقى كله كام ·· كله كام يا سنباطى ٥ ، ٨ تلاتاشر ، ٣ ستاشر ··

ثم يستحيل كلام السنباطى الى همس ويشير بقلمه الى عملية جمع مجموعة أمامه وكأنه يجمعها من جديد ·· وهكذا تكشف لنا لهجة الحوار وتطور نغمته ما يدور داخل النفسية من صراعات وأطماع :

السنباطى : شوف يا سيدى · عليك ٥٦٦٠ قرش · يعنى ستة وخمسين جنيه وستين صاغ خصما من أصل المبلغ يبقى لك ٤٥٠ قرش ··

وعندما يلقى السنباطى بكل ما فى جعبته من أطماع واستغلال وجشع وانتهازية ويستريح من هذا العبء ، تتغير لهجة قمحاوى من السخرية المرة والاستسلام المقيت والمقاومة اليائسة الى نوع من الثورة المكبوتة التى تفصح عن نفسها بأسلوب غير مباشر لأن وضعه الاجتماعى لا يتيح له استعمال الأسلوب المباشر فى الافصاح عن تمرده أو حتى نقمته ، فيظهر على

وجهه الوجوم الشديد وعند ذلك يقول لابنه الذى يقبع داخـل الكيس ليكبس القطن :

قمحــاوى : ما تدك يا واد الكيس كويس · دك يا واد الحتــة الطرية دى خلينا نخلص ·· دك يا واد ·· دك يا واد يانى ياللى عــايز تتجوز ·· دك ·

ســنباطى : انت مش سامع واللا ايه يا قمحاوى ؟

قمحــاوى : دك يا جحش بكعبك ·

بهذا الأسلوب الدرامى يســتغل الكاتب اختلاف النبرة فى الحــوار للتعبير عن مدى الصراع الذى يدور بين الشخصيات وذلك دون أن يقرر هذا بنفسه فى توجيهات الاخراج حتى لا يترك للمخرج فرصة اساءة فهـم روح النص ·· لأن الموقف يحتم على الشخصيات القيام بأدوارها حسبما يمليه السياق من خلال الحوار الدرامى ولا توجد تفسيرات أخرى لفهم النص سوى السياق الدرامى ذاته ··

وساعد الحوار الدرامى أيضــا الكاتب فى أن لا يجعل الشخصيات تقرر مدى الصراع الذى يدور بينهما بل قــدم لنــا الفعل أو الحــدث أمــام المشاهد أو القارىء لكى يحكم بنفسه ويستوعب دون تدخل من الكاتب أو من الشخصيات التى تعبر عما يكتبه الكاتب ·

وساعد الحوار الدرامى أيضــا الكاتب فى أن لا يجعل الشخصيات تقرر مدى الصراع الذى يدور بينهما بل قدم لنا الفعل أو الحدث أمام المشاهد أو القارىء لكى يحــكم بنفســـه ويستوعب دون تدخل من الكاتب أو من الشخصيات التى تعبر عما يكتبه الكاتب :

سنباطى : قمحــاوى ··

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم) ·

سنباطى : ما انتاش سامع ·

قمحاوى : سامع ايه يا افندى ·

سنباطى : الحســاب ·

قمحاوى : حساب ايه ؟

سنباطى : حساب القطن ·

قمحاوى : قطن ايه (يلتفت الى الكيس) يا واد هنا هه · انت انطرشت ··

سنباطى : قطن ايه ايه · حسابك يا اخى · بقى لك خمســة جنيه وأربعين قــرش ·

قمحاوى : (يغمض عينيه ويواجه السنباطى) بتوع ايه ؟

سنباطى : اللى باقى لك من القطن ٠

قمحاوى : يفتح الله ٠

وتتضح صلابة موقف قمحاوى من خلال أسلوبه فى الحوار ٠٠ فهو يسأل فى حنق عن أشياء يعرفها تمام المعرفة ٠٠ ولذلك نحس بالثورة المكبوتة الكامنة فى اعماق نفسه الذليلة من خلال هذه الاسئلة الحادة القاطعة واستعماله لبعض الالفاظ ذات الجرس الثقيل على الأذن مثل « انطرشت » والتى تحمل فى ثناياها الكثير من احساسات اليأس والغثيان وانعدام الرجاء ٠٠ وعندما يفاجأ سنباطى بهذه اللهجة الحادة فى حوار قمحاوى يحاول أن يغير من لهجته حتى يتمكن من تمييع الموقف لصالحه وذلك بمزاحه الثقيل الذى يرفضه قمحاوى رفضا قاطعا :

سنباطى : (بهزار) وجع بطنك ٠ احنا بنهزر ٠ يفتح الله ايه ٠ اللى ابوه حساب ما يموتش هو أنا جبت حاجة من عندى ٠٠

قمحاوى : حد عارف ٠

سنباطى : اسمع يا قمحاوى ٠ خلى عقلك فى راسك ٠ واتكلم كويس ٠ انت انهبلت كلام ايه ده

قمحاوى : كلام ما كلامشى ٠ أنا يا أفندى زرعت القطن ونقيته من الدودة ٠ وجمعته وجبته لغاية باب الدار ٠ فلوس مانيش عاوز فلوس ورزقى على الله ٠

ويبرز الصراع الدرامى بين قمحاوى وسنباطى من خلال تقطيع خيوط الحوار بينهما ووصولهما الى مرحلة انعدام التفاهم وهى المرحلة التى توحى بعدم امكانية حل الموقف الا عن طريق اندثار أحد أطراف الصراع ٠٠ ولو أن أحدهما لم يندثر فى المسرحية نفسها الا أن الكاتب قد ترك هذا الايحاء عند المتفرج وخاصة عندما يقول ابنه محمد :

ــ معلهش ٠ لازم حاييجى يوم يرضى الكل ٠٠

بما يوحى باندثار طبقة الملاك المستغلين الجشعين التى يمثلها سنباطى ٠٠ ولا شك أن الايقاع السريع للحوار فى مثل هذه المواقف يؤكد مدى الاضطراب والتمرد اللذين يكمنان داخل الشخصيات ٠٠ ويمتاز حوار يوسف ادريس فى هذه المسرحية باستغلال سرعة الايقاع وابطائه حسب ما يقتضيه الموقف الدرامى ٠٠ فهو يستعمل بطء الايقاع للايحاء بخفوت الصراع الدرامى ويستفيد من سرعته لتاكيد التصعيد الذى ينتهى بالموقف الى قمته بحيث ينحدر بعدها الى موقف آخر ٠٠ ولهذا تزداد سرعة الايقاع من خلال استعمال أساليب السخرية المريرة والأسلوب غير المباشر فى التعبير عما يجيش بداخل الشخصيات :

سنباطى : اسمع يا قمحاوى · أنى راجل ضلالى ؟

قمحاوى : انت سيد الناس كلها ·

سنباطى : ذمتى واســعة · ؟

قمحاوى : معـاذ الله ·

سنباطى : والنبى يا شــيخ لما يكون المليـم ح يحيينى · حــد الله بينى وبينك · (ثم صائحا) أنا ما حدش فى بلدك كلها حداه شرف زيى · آدى حسابك اهه · ان كان فيه مليم زيادة يبقى بعشرة جنيه · انما كلام كتير ما احبوش ·

قمحاوى : اسمع يا افندى · انى حدايا كلمة واحدة بس · حســـابك ده موش داخل عقلى · ظلم ايه ده يا ناس · هى الدنيا خلص فيها العدل · اشتغل ست تشهر انى ومراتى وولادى واللى أكريهـم وكل ده بخمسة جنيه · يا ناس الواحـد يقتل له نفــر ويروح اللومان · هو ما فيش عدل يا خلايق (يخرج من المسرح وهــو يصرخ ويتوعد) ·

وهكذا ينتهى تصعيد الموقف الى الحد الذى تسمح به سرعة ايقـــاع الحوار ·· وبعد ذلك تخفت لظهور موقف آخر تتغير فيـــه السرعة والنبرة واللهجة وهو الموقف التالى الذى يقع بين محمد ابن قمحاوى وسعاد ابنـة سنباطى ·· ويدل اصرار يوسف ادريس على استخدام اللهجة الريفيـة فى مختلف مواقف المسرحية على أنه لا يستخدمها للزخرفة المسرحية أو تسـلية أهل الحضر وسكان المدينة بتقـديم لهجة غريبة على آذانهم على ســبيل الطرافة اذ أن الكثير منهم لا يتسنى لهم سماعها ·· ولكن يوسـف ادريس يقدم اللهجة الريفية ضمن نسيج الحوار الدرامى نفسه لابراز الســـذاجة والجهل والبراءة والتخبط الذى يقع فيه صــغار الفلاحين المســتأجرين ·· فاللهجة الريفية هنا تؤكد تأثير النشأة والطبقة الاقتصادية والبيئة الاجتماعية والمنهج الفكرى الذى تربت فيه الشخصية وبالتـــالى تركت كل مؤثراتهـا ومفاهيمها وطابعها على تفكيرها وسلوكها ومعتقداتها ·· ويترتب على ذلك تحديد خط سيرها فى نسيج المسرحية وأحداثها ومواقفها : أى أننا لا يمكن أن نفصل بين لهجة الحوار والشخصية لأن كليهما يتأثر ويؤثر فى بعضــهما البعض ·· ولذلك لم ينزع يوسف ادريس الى اســـتخدام الألفاظ الريفيـــة الشائعة فى مسرح السامر والريحانى ومسارح روض الفرج التى انتعشت فى أعقاب الحرب العالمية الثانية ، والتى اقتصرت على تقديم شخصية الفلاح الساذج الذى تبهره أضواء المدينة فيعبر عن هذا الانبهار بلهجة ريفية تثير العطف عليه أو التعاطف معه ··

ولأن يوسف ادريس لم يتطرف الى استخدام هذه اللهجة الريفية التى تميل الى الكاريكاتير فقد استطاع أن يكسب تعاطف المشاهد أو القارىء مع بطله برغم بعض المواقف الفكاهية التى تضمنتها المسرحية ·· ولذلك كانت

فكاهته جادة تحمل المتفرج على اتخاذ موقف عقائدى ايجابى تجاه المسرحية يخرج بعدها الى حياته اليومية كما كان قبل دخوله المسرح تماما ، لم يتغير شيء من مفاهيمه ونظرته العامة تجاه الحياة ٠٠

ولذلك نجد أن اللهجة الريفية تسيطر على الموقف الذى يقع بين محمد وسعاد وهو الموقف الذى يتبع فورا الموقف السابق بين قمحاوى وسنباطى ، مع اختلاف درجة الايقاع التى ارتفعت بين قمحاوى وسنباطى لتمثل قمـــة الصراع وعنفوان الاحتكاك بينهما ولكنها تخفت وتميل الى الهدوء بين سعاد ومحمد نظرا لعـــلاقة الحب الخفية التى تكمن بينهما وايحـــاءات الجنس المستترة التى ينضح بها الحوار :

محمد : عايز تحنى بنظرة على اللى حب ولا طالش ٠ انى من السنة للسنة يا ست سعاد باستنى يوم الحشى زى ما باستنى العيد ، بس علشان خاطر أقدر اخش هنا ليلة واشوفك ٠٠

سعاد : (بدلع) ايه قلة الأدب دى ٠

محمد : والنبى الفطيرة اللى بعتى لى حتة منها مع اخويا ما دقتها ٠ لسه صاررها فى منديل وشايلها فى جيبى ٠

سعاد : شـــايلها ليــه ٠

محمد : علشان كأنى شايلكى فى جيبى ٠ أصــــل أنت عنـــدى زى الفطيرة الغلة اللى كلها سمن وسكر ٠

ثم يسرع الايقـــاع حاملا على متنه الشخصيتين حتى يبلغ الموقف قمته ٠٠ فبعد هذا الهدوء الظاهرى الذى يقدم لنا فتاة مدللة وشابا فى ميعة الصبا نحس ببوادر صراع طبقى تكاد تنشب أظافرها فى هذا الحب البرىء ، لأن الحب والعواطف الشخصية لا يمكن أن تنفصل عن الظروف الاجتماعية والأحوال الطبقية وبذلك يبتعد يوسف ادريس عن الرومانسية التقليدية التى تعنى بالمحبين بصرف النظر عن اختـــلاف البيئـــة والظروف والتفكير ٠٠ ولا يحاول يوسف ادريس تقرير هذا على لسان الشخصيات بل يترك أدوات الحوار الدرامى بين الشخصيات تبلور لنـــا هذا الصراع دون تدخل مباشر منه أو من الشخصيات التى تتكلم هنا بدافع غريزى عن موقفها لا بدافع متعمد يميل الى التحليل والتقرير والتعليق :

سعاد : وانت عندى زى الرغيف الناشف ٠

محمد : والنبى يا ست سعاد نفسى اغمس لقمة ٠

سعاد : (باستنكار ودلع) تغمس ايه ٠٠ فشرت ٠

محمد : وحياة النبى ٠ لقمة واحدة وبس ٠ أنى ميت من الجوع ٠

سعاد : ايه ٠ جيت اشمه كلته كله ٠

محمد : أبدا والمصحف الشريف ، لقمة واحدة ما فى غيرها ٠

سعاد : وجبت لى أيه أمال بدل الفطيرة ٠

محمد : حا اجيب ليكى ايه · مخ بصل ·

سعاد : انى موش عايزه بصل ·

محمد : أمال انت عايزه ايه ·

سعاد : انى عايزة انزاح من البيت ده ·

محمد : آخذك طوالى بس ارضى ··

ثم ينتقل الحوار من اللهجة اللعوب والنبرة الجزلى الى الجدية المطلقة التى تعنى بالمتاعب والأعباء وتخطط من أجل التغلب على هموم المستقبل ·· وهكذا يخضع الايقاع فى الحوار لحتميات الموقف مما يجنبه الانفصال المعيب بينه وبين الموقف ·· فالحوار يعبر عن الموقف ، والموقف يتطور من خلال الحوار حتى يصل الى قمته ايذانا بانتهائه وبدء موقف جديد نابع منه ·· وبهذا يلعب الحوار دور العمود الفقرى الذى يربط المواقف بعضها ببعض حتى تصل المسرحية الى نهايتها الحتمية ·· وكلما كان الحوار عضوى الصلة وحتمى العلاقة بالمواقف ، ازداد ترابط المواقف ببعضها واختفت الثغرات التى قد تضعف من وة البناء الدرامى ·· فالحوار ليس مجرد كلمات وجمل تتلاعب بها الشخصيات حسبما يتراءى للكاتب ولكنه تعبير عن كيان الشخصيات وسلوكها وتفكيرها ، ولذلك فان مهارة الكاتب فى الحوار تعتمد على مدى ابراز الجوانب الفعالة فى شخصياته والتى تؤثر على سير الاحداث وتطور المواقف ·· وعلى هذا الأساس يتطور الحوار بين سعاد ومحمد من المرح والمداعبة الى الجدية والاحساس بالخطر لأن كيان الشخصيتين وظروفهما الاجتماعية تحتمان عليهما التفكير فيما يحمله المستقبل من متاعب وعقبات ومشكلات :

سعاد : ابويا عايز اللى ياخدنى من هنا · يا يكون افندى · يا صاحب طين ·

محمد : امال انت عايزه اللى ياخدك مين ·

سعاد : أى واحد · بس عايزه اطلع من هنا ·

محمد : يعنى انى ما انفعش ·

سعاد : انى عايزة اللى يا خدنى يكون طول العرق اللى فى الصالة وتخنه وسرح زيه ·

محمد : وانى ما انفعش ·

سعاد : انت طول العرق ؟

محمد : انى طوله وأطول منه كمان ·

سعاد : (تضحك) تبقى تنفع ·

ثم يتغير ايقاع الحوار فى الموقف التالى بين كل من سنباطى وقمحاوى والحاج شوادفى . نجد أن نبرة الايقاع فى حوار سنباطى تتلاءم بسرعة عجيبة مع تطور الموقف بحيث يبدو لنا رياؤه وتتكشف لنا نفسيته التى تميل الى الانتهازية والاستغلال بحكم المفاهيم التى ورثها عن طبقته والتى تحتم عليه المحافظة على مصالحه الطبقية بصرف النظر عن مشروعية الوسائل التى يستخدمها أو عدمها ، مع اصراره على استخدامها الذى يبرز لنا من « لازماته » التى لا يخلو منها حديث مثل « اروح فين يا ناس وآجى منين » :

سنباطى : (يغمغم) ياخى جاتك داهية انت وأبوك .. أروح فين يا ناس وآجى منين (يلمح قمحاوى والشواد فى قادمين) ورايح جايب لى فردة بلغة قديمة علشان يحاسب له . الحاج شوادفى قال تفوه (يبصق ثم يرفع صوته) مين ؟ الحاج شوادفى . ده نور ايه ده . ده حلم والا علم يا ولاد . وتلتميت مرحبة . أهلا وسهلا . اتفضل .

ويسيطر الرياء على حديث سنباطى لشوادفى حتى يمكنه من أن ينحاز الحاج شوادفى الى جنبه فى صراعه مع قمحاوى .. ولذلك تتكشف لنا مبالغته فى استعمال ألفاظ الترحيب الضخمة عن مدى تصنعه فى الاحتفال به :

سنباطى : وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته . يا ألف مرحبة . اتفضل . كراسى يا بنت كراسى يا ولد ..

(يقول هذا الكلام فلا يظهر بنت ولا ولد) .

الحاج : وعلى ايه يا سنباطى افندى . خليها كده احمدى . نقعد هنا على الكياس احمدى .

سنباطى : والله لا يمكن . كراسى . كراسى يا بنت كراسى يا ولد .

ورغم الحماس البادى فى أسلوب سنباطى فى الحوار فان المتفرج أو القارىء لا ينخدع بذلك بعد أن قدم له الكاتب الحوار الذى دار بين سنباطى ونفسه حول رأيه فى شخصية الحاج الذى لا يتعدى فى نظره « فردة بلغة قديمة » .. ولذلك يساعد الاختلاف فى مستويات الحوار وزواياه على كشف حقيقة الصدق والاخلاص أو واقع الكذب والرياء الذى يسيطر على نغمة الترحيب والاحتفال المبالغ فيها ..

ثم ينتقل بنا الحوار الى لهجة الترحيب التقليدى التى تنم عن المحافظة على المظاهر فقط دون التعبير الصادق عما يجيش بالنفس من احترام أو احتقار .. ويتضح لنا هذا من آلية السؤال والرد عليه أو القاء التحية والرد بأحسن منها فى مبالغة واضحة وتصنع بالغ :

سنباطى : اهلا وسـهلا

الحـاج : اهلا بك

سنباطى : نورتنـا ٠

الحـاج : الله ينور عليك ٠

سنباطى : رجـل عزيزة ٠

الحـاج : يعز مقـدارك ٠

سنباطى : يا تلتميت الف مرحبة ٠

ويستمر سنباطى فى التحيات والترحيبات المبالغ فيها حتى يضـيع الفرصة على قمحاوى لكى يكسب الحاج شوادفى الى جانبه ٠٠ وقد يقـول قائل ان هذه هى لهجة الترحيب فعلا الموجودة بين أهل الريف وان كل الذى قام به يوسف ادريس هو تصـويرها وتقديمها فى مسرحيته ٠٠ وهذا كلام لا غبار عليه ولكننا نضيف أن الكاتب قد وظف هذه اللهجة توظيفا عضـويا فى مسرحيته واستخدمها ضمن نسيج الحوار حتى يكشف لنا مدى الرياء والخسة والخبث الذى طبعت عليه شخصية سنباطى ، وبذلك تحول التصوير السطحى المباشر الى تجسيد درامى غير مباشر ٠٠ وعلى هذا الأسـاس نجد قمحاوى برغم ايمـانه بواجب الترحيب بالضـيف فانه يدرك بفطرته وفطنته الغريزية السر وراء الترحيبات المبالغ فيها :

قمحاوى : (مقاطعا) بتقول حسابنا كام يا افندى ٠

سنباطى : حساب ايه دلوقت يا قمحاوى ٠ يا خى استذوق شويه ٠

الحـاج : استنى شويه يا قمحاوى ٠

قمحاوى : الشمسة غطست يا فندى والدنيا اتاخرت وبكره حدانا ان شاء الله تخضير ٠٠

سنباطى : هى الدنيا طارت ؟

قمحاوى : طارت والا ما طارتشى يا افندى ٠ عايزين نخلص ٠ الحـاج شوادفى حضرته خير ٠ خلصنا ٠

وتعود بوادر الصراع بين سنباطى وقمحاوى لتبـدو فى الافق ٠٠ ويشحن الموقف باحتمالات الاحتكاك ٠٠ ولذلك كان الاحتكاك بين سعد ابن سنباطى وعوض ابن قمحاوى سببا فى اشتعال الاحتكاك بين الأبوين ، لان الحوار بين سعد وعوض والذى استعملت فيه بعض الألفاظ الجارحة قـد أبرز الصراع الطبقى على حقيقته وعلى مستوى الأطفال وانتقلت الشرارة من الصغار الى الحوار الدائر بين الكبار فألهبته :

عوض : اللى يلعن ابويا ألعن أبوه ٠٠

سنباطى : امشى داهية تلعن أبوك قليل الأدب ما تربتش ٠ امشى انجـــر روح العب بعيد ٠ تعـالى يا ســعد ٠ انى موش قايل لك ما تلعبش مع أولاد الفلاحين دول ٠ دول كلهم قمـل وبراغيت ، ويعلموك القباحة وقلة الأدب ٠ امشى يا واد يا صرصور انت ٠

وتبرز براءة الطفولة وتأثرها الوقتى بالرواسب الطبقية عندما يبتعد سعد وعوض عن بعضهما بعض الوقت ثم يساهيان الجماعة ويعـودان الى اللعب بعد حين ٠٠ ولكن الرواسب الطبقية تتسلل الى حوار الأبوين مـرة أخرى ويصخب الايقاع بالتوتر والتمرد وتعلو النبرة بحيث تميل الى الحدة وتبعد عن التفاهم المنطقى الهادىء :

قمحاوى : جرى ايه يا راجل ٠ دول عيال بيلعبوا مع بعض هو ده يصـح ٠ تقل عقلك وقيمتك (ثم بزعيق) هو ده يصح ٠

سنباطى : (بزعيق) يصح أيه يا راجل ٠

الحـاج : جرى ايه يا جماعة ٠ موش كده ٠ ده ما يصحش بتاتا ٠

سنباطى : موش شايف يا حاج ٠ شايف ٠ يصح يا حاج ٠

وهكذا يصير الحوار مشحونا باحتمالات الصراع يعلو معها ليبرزها ثم يخفت ليعبر عن انتهائها وبدء بوادر أخرى للصراع ٠٠ وهو ما يجب أن يتميز به كل حوار درامى حتى يساعد على دفع الأحداث وتطوير المواقف ٠٠

ومن الواضح أن يوسف ادريس قد نجح الى حـد بعيد فى توظيف الحوار دراميا بحيث خدم كل عنـاصر التأليف الدرامى فى هـذه المسرحية « ملك القطن » ٠٠ سواء تمثلت هـذه العناصر فى الأحداث أو الشخصيات أو المواقف أو العلاقات العضوية التى تربط بين كل هذه العناصر لتشـكل فى نهاية الأمر وحدة متكاملة متفاعلة تملك كل أسباب الحياة الذاتية ٠٠

أما الحوار الدرامى فى المسرحية التالية (جمهورية فرحات) فنجده يتركز حول شخصية بطلها الصول فرحات ليبلورها ويقدم لنا جوانبها المختلفة والمتعددة حتى تدب فيها الحياة وتخرج من نطاق النمط المسطح الى حـيز الحياة الفنية الرحبة ٠٠ ولذلك تغيرت مستويات الحـوار عند الصـول فرحات بحيث تتفق مع الشخصية التى يتحدث معها أو اليها ٠٠ ولعل يوسف ادريس يستخدم لأول مرة فى المسرح المصرى الحوار الذى يبدأ والسـتار مازال مسدلا وتتركز أهميته فى الايحاء بالجو العام للمسرحية حتى يستعد القارىء نفسيا لتقبل ما سوف يحدث على المنصة بعد لحظات رفع الستار :

صـوت : داورية ٠٠ كتفان سلاح ٠٠

(فرقعة بنادق غير منتظمة) ٠٠

الضــابط : الأوضه التانية فيها البنات اللى متراقبين ٠٠

الاومباشى : ايوه يا افندم ٠٠ تلات بنات ووليه عجوزة ٠٠

الضــابط : والحجز ؟

محمــد : ما اقعــدش فى الحجز ٠

الضــابط : انت فاكرها لوكاندة ٠٠ احنا اللى نقعدك زى ما حنا عاوزين ٠ حطه فى الحجز ٠

الاومباشى : يا افندم الحجز ما فيهش ولا خرم ابره فاضى ٠٠ مليان كله ٠٠ أصــل فيه تحرى كتير النهاردة ٠٠

الضــابط : (مفكرا) طيب اسمع ٠٠ نخليه هنا فى الأودة دى للصبح ٠ أهى ليــله ٠٠ كلهـــا كام ساعة ويروح على النيـــابة ٠٠ (يلتفت الى العسكرى) اسمع ٠٠ انت حاتستلمه ٠ ومســئول عنه لغاية الصبح ٠ أوعى تسيبه ٠ والا نحط لك الحديد فى ايديه ٠٠

محــمد : لا يمكن تحط حديد فى ايديا ٠ علشان ايه ؟ هو انا نشــال ؟ لا يمكن ٠

ويستمر الحوار قبل رفع الستار على هذا المنوال لالقاء الاضواء على الجو النفسى الذى سيسود الأحداث والمواقف والشخصيات اثناء العرض :

(قرقعــة سلاح) ٠

داورية ٠٠ أربعات تشكيلات ٠

داورية ٠٠ كما كنت ٠

داورية ٠٠ لليمين در ٠

داورية ٠٠ معتدان مارش ٠ (وقع أقدام الداورية يســمع من بعيــد) ٠

(صوت من الخارج)

آى ٠٠ والله مظلوم يا افنـــدى ٠٠ والله مظلوم يا عالم ٠٠

والله مانى عـــارف هى فين ٠٠ حا اموت ٠٠ حا اموت ٠٠

الحقنى يابا ٠٠ حايموتونى ٠٠ آى ٠٠

(يفتح الســتار)

فرحـــات : ما تنطق يا بجم ٠٠ اسمك ايه ٠٠

بعد هذه المقدمة التى لبست ثوب الحوار الدرامى لابد للقارىء أو المتفرج أن يتقبل نفسيا كل الأحداث والمواقف والشخصيات التى سترد بعد ذلك ، لأن الحوار العام قد لعب دور الافتتاحية الموسيقية بالنسبة للأوبرا ، وذلك باستعمال الجمل القصيرة المتقطعة ثم تكرار أصـــوات معينة خلالها تعبر عن الرتابة المملة والسأم القاتل والضجر الثقيل الذى يعانى منه الصول فرحات سواء فى حياته العامة أو الخاصة : أى أن هذا الحـوار لم يلعب دور الاعـــداد النفسى فقط بل امتدت خيوطه الى نســيج الموقف وتكوين الشخصية ٠٠ وكان الموقف التالى بعد رفع الستار امتدادا طبيعيا لما حدث قبل رفعه ٠٠ فنحن لا يمكن أن نتوقع بعد هـذه الخلفية الكئيبة التى قدمها الكاتب أن يقدم لنا بطلا رومانسيا أو عاشقا ولهانا مثلا ٠٠ والحوار العام يقوم بهذا الدور الذى لا يستطيع القيام به أى عنصر من عنـــاصر التأليف المسرحى من وصف للخلفية أو توجيهات للاخراج أو استغلال للامكانيـــات الميكانيكية ، لأن الحوار هو حيـــاة المادة الدرامية ٠٠ من خـــلاله تتطور الشخصيات وتتسلسل المواقف وتتواتر الأحداث ويتشكل البناء المعـــمارى للمسرحية كلها ٠٠ وتعتمد مهـارة الكاتب على مدى استغلاله لامكانيـــات الحوار وتوظيفه فى خدمة النص لأنه يختلف اختلافا جوهريا عن النقـــاش الذى يدور بين الناس العاديين فى الحياة العامة ٠٠ انه يخضـــع لشروط تداعى المعانى وتوارد الخواطر والانتقـــال من منطقة الوعى الى اللا وعى والعكس ٠٠ وأيضا يكشف لنا أعمق الشخصية وما ينتابها من انفعـــالات وهواجس أو ما تحاول أن تخفيه منها ٠٠

موجز القول أن الحوار هو الدعامة التى يقوم عليها بنـــاء المسرحية كلية ، وللكاتب الحق فى استغلاله بالطريقة التى يجدها تتناسب والهـدف الذى يحاول الوصول اليه ٠٠ وله الحرية فى تقديم مســتويات مختلفة من الحوار واخضاع مقتضيات اللغة وتطويعها لحتميات الخلق الفنى ٠٠ ولذلك نجد فقرات الحوار التى تكشف لنا عن شخصية فرحات اختلفت باختـلاف الحالة النفسية التى يمر بها ٠٠ ففى التحقيقات التى يجريها مع الجمهـور المتردد على قسم الشرطة نجد أسلوبه قد تحول الى أسئلة صارمة وحـادة ومدببة يحاول بها قطع الطريق على المتحدث حتى لا يطنب فى الحديث ٠٠ ونحس نحن الجمهور من خلال الحوار بمدى الضيق والملل الذى يعانيــه الصول فرحات :

فرحات : (للواقفة أمامه) نعـــم ٠٠ أفندم ٠٠ عـــايزة أيه ٠٠ انطقى بسرعة ٠٠

المـرأة : (امرأة تخينة عجوزة شكلها مشلضم وملامحها مثل الارتيستات) (تبكى) ٠

فرحات : قوليلى بقا يعنى ٠٠ عايزانى أعمل أنا وأنت ميتم ٠ ما تنطقى يا ستى ٠ أسمك ايه ٠٠ وعايزة ايه ٠ واعمل ايه ٠٠

المرأة : ش ٠٠ ش ٠٠ شوقى ٠٠ (تبكى) ٠٠

فرحات : شوقى اليك عظيم ٠٠ شوقى ايه ٠٠ ماله ؟ ٠

ثم تخفت حدة الحوار وتتحول الى نبرة يائسة عندما يتحدث فرحات الى محمد أفندى عن كفاحه الطويل والذى لم يثمر شيئا فى نهايته ٠٠ عندئذ تطول الجمل ويغلب عليها التكرار الرتيب مما يوحى باليأس المطبق الذى لا أمل بعده :

محمد : ما هو بكره تترقى وتبقى ملازم تانى وتعلق النجمة وتبقى عال ٠

فرحات : النجمة ٠٠ نجمة ايه يا أستاذ ٠٠ دى نجوم الفجر أقرب لى منها ٠٠ أنا يا أستاذ خلاص ٠ بقيت كهنة ٠٠ كهنتنى الحكومة وحياتك ٠ أنا جالى الانذار الأحمر اللى بيبعتوه للى حايتحالوا على المعاش ٠ من شهر خلاص ٠٠ يالله حسن الختام ٠٠ تلاتين سنة لما قلبى نشف ٠ جيتها من العريش لمرسى مطروح ومن المنزلة لعنيبه ٠ وأهو كله زى ما انت شايف كده ٠٠ كله كدب ٠٠

وبعد أن تتكشف الحياة المزيفة الباهتة التى يحياها فرحات ، ويطبق عليه هذا الخاطر مثل الكابوس ، ويحاول الهروب منه فى أن يحكى همومه الى محمد أفندى حتى يشارك همه ثم ينقل ـ من خلال الحوار أيضا ـ من حكاية همومه الى العالم المثالى الذى يحلم به والذى يتمنى يوما أن يتحقق حتى يتخلص من كابوس الواقع الجاثم على صدره ٠٠ هنا تتغير نبرة الحوار الى الاسلوب الذى يحاكى قصص ألف ليلة وليلة بما فيها من خيال وأوهام براقة ٠ وتطول فقرات الحوار حتى يشعر المتفرج باللذة والمتعة التى يحسها فرحات فى الحكى ٠٠ ولذلك فطول الحوار هنا لا يعوق الاحداث الدرامية ويحد من تدفقها ، لأن الحدث هنا أنتقل من خارج الشخصية الى الباطن ٠٠ ولذلك لا تحدث ثغرات فى البناء لأن مستويات الحوار كلها فى خدمته ٠٠ سواء كانت على فقرات متقطعة حادة أو على مقطوعات طويلة ممطوطة ، لأننا لا يمكن أن نضع قواعد أو شروطا جامدة لمقتضيات الحوار الذى يقتضى المرونة والسلاسة والتفاعل مع الموقف الدرامى الراهن ٠ ولنأخذ المثل التالى لندلل على أن طول الحوار هنا على لسان شخصية واحدة لا يعوق تقدم الأحداث لانها تتقدم وتتفاعل داخل الشخصية نفسها :

فرحات : (بفتور ولا يزال سن القلم على الدفتر) ولا جناية ولا حاجة ٠٠ كان واحد هندى جه يزور مصر ٠ راجل غنى قوى من الجماعة اللى عندهم فلوس قد الفقر اللى عندنا ٠ كان جاى يتفسح فى مصر ٠ ولما وصل قعد فى لوكاندة فخمة زى ما تقول مينا هاوس والا شبت ٠٠

ويستمر الحوار على هذا المستوى الهادىء طالما أنه مرتبط بهذه القصة الخيالية ، ولا يقطعه سوى طلبات الجمهور المتردد على القسم ·· وفى هذه اللحظات يتغير الايقاع فى التو واللحظة الى الردود القاطعة الحادة المدببة لكى يمنح نفسه الفرصة للعـــودة الى جمهوريته المثالية وأحــــلام يقظته السعيدة ·· وعندما يحسم أمور الجمهور تعود الانسـيابية والنبرة لتغلف أسلوبه وهو يقص القصة الذى يبـدو فيها الجـــانب المبهج لأول مرة من شخصية فرحات ··

ثم تدخل فى أثناء حكايته الخيالية الأرملة العجوز القبيحة ممسكة بتلاليب شاب صغير ووسيم وخجول يناهز العشرين من عمره ووراءها العسكرى ·· ويتحول الحوار الى الايقاع الصارم الحاد مرة أخرى مقدما لنا انتقال فرحات من عالم اللا وعى الحالم الجميل الى عالم الوعى الصـــارم الحاد ·· وبذلك تتكشف لنا الشخصية من الداخل والخارج وتبدو حية على المسرح لأننـــا نراها فى صراع مع نفسها ومع واقعها على مستويات عـديدة ومن جوانب متنوعة · ولكن لا تعنى المسـتويات العديدة وجـــود ثغرات أو فجوات فى النقلات التى تنقل الحوار من مستوى الى آخر ، لأن خط الحوار الاســاسى مرتبط بالتطور النفسى الذى تخوضه الشخصية الرئيسية ·· ولذلك تقــوم أجزاء الحوار التى يؤديها فرحات بدور العمود الفقرى الذى يربط أجـــزاء الحـــوار المختلفــة الأخــــرى التى تؤديهـــا الشخصـيات الأخـــرى ، أو تلعب دور اللحـــن الرئيسى التى يربــط التنويعــــات الأخــــرى فى وحدة عضــوية متكاملة اذا اسـتعرنا لغـــة الموسـيقى ·· فاذا لم يكن خط الحوار الرئيسى وثيق الصـلة بكيان الشخصية النفسى والاجتمـــاعى لأصبح الحوار العام للمسرحية مجرد شـذرات تعبر عن شخصيات متفرقة لا رابط بينها ، لأن الحوار فى هذه الحـــالة سيفقد روح الصراع والتلاحم بين ما تقوله شخصية وما ترد به أخرى ·· ولا يعنى هذا حتمية التفـــاهم الكامل بين الشخصيات المتحاورة ، لأن الحوار ربما وظف لابـراز عـــدم امكانية حدوث هذا التفاهم ، ولكن الحـــوار يخضع أساسا لما يخضـــع له المنهج الموسيقى من ايجاد جمـلة موسيقية معينة ترد عليها جملة أخـــرى سواء بالتناقض أو بالتعارض أو بالتوازى أو بالتضاد ، ويظل التفاعل أو التلاحم أو الصراع بينهما سائدا طوال المؤلف الموسيقى حتى ينتهى النهاية التى تحتمها امكانية تغلب نغمة منهما وسيطرتها على الأخرى ·· وهـذه الامكانية تتبلور فى أثناء التنويعـات والمتتابعات التى تســـتخرج من كل منهما ·

ولذلك فالحوار لابد أن يخضع لهذا المنهج والا تحول الى مجـــرد نقاش أو جدل لا يحمل فى طياته مقتضيات الصراع التى تحتم وجود التطور الذى يجعل من العمل الفنى جسدا حيـــا نابضا ·· ولهـــذا تركزت بؤرة الاحساس الدرامى فى أجزاء الحوار التى ارتبطت بشخصية فرحات وظهرت جوانبها المختلفة من خلال ارتباطها بالاجزاء الأخرى التى أدتها الشـخصيات الأخرى ·· ولم يتوقف دور الأجزاء الاخرى من الحوار عند حـــدود ابراز الجوانب المختلفة لشخصية الصول فرحات ولكنها تعدت هذا الحـــيز الى

القيام بدور الايقاع المتقطع الذى يقاطع الايقاع المستمر حتى لا تغلب الرتابة والملل على خط الحوار الرئيسى ، وحتى لا يتحول الى مجرد مونولوج يحكى البطل من خلاله الأفكار والهواجس التى تنتابه ٠٠ يستأنف فرحات حكايته على الوجه التالى :

فرحات : راحت الأيام وجت الأيام ٠ الراجل كسب قوى وربنا اداله والحظ ضرب معاه عليوى ٠ فراح شارى لك مراكب الخواجات كلها ٠ وما أصبحش فيه قولة مركب انجليزى طليانى تلتانى كله رفع العلم الأخضر ٠٠

(فى هذه الأثناء تتراخى معالم فرحات لتصبح حالمة)٠

وبعدين ٠ والا استنى لما نشرب شاى ٠٠ يا عبده (يصفق) يا جدع يا عبده ٠٠

عبده : (من بعيد) أيوا ٠٠ حاضر ٠٠

فرحات : جرى أيه يا وله ٠٠ انت فى وكالة ٠٠ القسم له حرمة يا وله ٠٠ هات شاى ٠٠

عبده : حاضر ٠٠

محمد : وبعدين ٠٠

وهكذا ينقطع خيط الحوار الرئيسى لكى يتجنب الكاتب خط الوقوع فى الرتابة المملة وحتى لا يفقد الحوار حيويته الدرامية ٠٠ وفى نفس الوقت تتعدد النقلات وتتنوع الأضواء الملقاة على مختلف جوانب الموقف ٠٠ ولا يهمنا اذا كان الكاتب واعيا بكل هذه الحتميات أم أنها تأتى عفوا معه لأن عملية الخلق الفنى عملية معقدة تتدخل فيها عوامل متشابكة ، والذى ينقذ الكاتب من التشتت داخلها هو ارتباطه بالخط الأساسى المشكل للعمود الفقرى للبناء الفنى كله ٠٠ وبذلك يتجنب الدخول فى متاهات يفقد فيها العمل الفنى شخصيته المميزة ٠

فى مسرحية « اللحظة الحرجة » يبدأ الحوار بأسلوب بعيد عن الطريقة التقليدية التى يمهد بها الكاتب للدخول الى الخط الرئيسى الذى يربط جزئيات العمل الفنى وخلاياه ٠ فقد تعود الكثير من كتاب المسرح أن يبدأ الحوار بالايقاع البطىء الذى يوضح به جنبات المضمون للجمهور حتى يستعد نفسيا للمشاركة فيه ذهنيا وعاطفيا ٠٠ ولكن فى هذه المسرحية ينهج يوسف ادريس منهجا جديدا وذلك بافتتاح الحوار دون أية مقدمات لدرجة أن القارىء أو المتفرج يفاجىء بالحوار وكأنه بدأ قبل رفع الستار ، وأن لحظة رفع الستار لم تكن لها علاقة زمنية بالحوار ، وكأن الستار رفع فقط للكشف عن قطاع معين فى حياة أسرة مصرية ، وأن الحياة امتدت بالفعل قبل رفعه وستستمر أيضا بعد انزاله ٠٠ ولعل الجمهور يحس بذلك فعلا لأنه يحدث أمامه على المنصة دون ما حاجته الى احدى الشخصيات لكى تقدم له حوارا مع أخرى تقرر فيه أن أحداثا وقعت لهذه الأسرة فى الماضى قبل رفع الستار ٠٠

ولعل هذه الطريقة تزيد من الارتباط النفسى بين الجمهور والمنصة لأن الموقف يقدم دون وساطة من الكاتب أو أحدى الشخصيات بحيث تقف حاجزا بين المتفرج والموقف تبدأ المسرحية كالآتى بعد رفع الستار مباشرة :

هنيـة : وان مت ؟ ٠

ســعد : ابقى انشاء الله فى داهية ٠

هنيـة : وأعمل انا ايه ؟ ٠

ســعد : تعملى اللى تعمليه ٠

هنيـة : ما أنتم أصلكم جنس جبار ٠ وقلوبكم مش منكم ٠ لو كنت تعبت زيى وحبلت وولدت ورضعت وسهرت الليـالى تداوى وتبكى كنت عرفت ايه قلب الأم انما انتم أصلكم جنس جبار قلبه مش منـه ٠ ياخى بلا نيلة ٠٠

ســعد : اسمعى يا وليـــه ٠ كتر الكلام مش ح يفيد ٠ أنا ليـه دماغ بفكر بيها ٠ واللى على كيفى ح أعمله ٠٠ سـامعة والا ما أنتش سـامعة ؟

هنيـة : سامعة يا أخويا ٠ ما تضربلك قلمين وتسكت ٠ وعلى آخر الزمن بتقول لى يا وليه (ثم بصوت عال فجأة) بس قـول لى ، بس ، بتعملوا ايه فى التداريب دى ؟ ٠ وبعدها ايه ؟ ٠

ســعد : بعـدها نحـارب ٠

هنيـة : وتيجينى شايلينك البعيد على نقالة ٠

ســعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد ٠٠

بهذا الأسلوب يلخص لنا يوسف ادريس موقف الصراع بين الجيل الجديد والقديم حول مفاهيم الوطنية والقومية والدفاع عن الوطن من خلال تقديمه المفاجىء للحوار الذى يبلور بالتالى الصراع الذى ستستمد منـه المسرحية بناءها الفنى ٠٠ ولعل التقديم المفاجىء لمطلع الحوار يوحى الينا بالأحداث الجسام والمفاجآت العنيفة والصراعات القاتلة التى ســتمر بها الشخصيات خلال المواقف المختلفة ، لأن هناك صلة وثيقة بين ايقاع الحوار ونوعيـــة الأحداث ٠٠ وكلما كانت هذه الصلة متفاعلة ، سـاعد الحوار على ابـراز الاحداث ودفعها فى طريقها الطبيعى داخل هيكل المسرحية ٠٠ ولكن الحوار فى هذه المسرحية لا يظل على هذا المستوى الفعال لأنه يتحول بعد ذلك الى مجرد جدل تدور داخله الشخصيات فى دائرة مفرغة لأن التطور ينعدم بسبب تكرار المعانى ورتابة التعبير ٠٠ فالمفروض فى الحـوار أنه التعبير الواعى واللا واعى للشخصية ، وفى حـــالة وعيها بما تقـــول لابد أن يتناسب مع عقليتها ومنطقها وتفكيرها ، وفى حالة عدم وعيها يمكن أن لا يتناسب بشرط أن يكون عدم التناسب هذا نتيجة حتمية يفرضها الموقف الدرامى نفسه ٠٠

ولذلك لا نقتنع بالحوار الذى ينطقه سعد ويحلل فيه الحاجز الذى يمنع التفاهم بينه وبين أمه لأن مستواه الفكرى وتكوينه الوجدانى لا يسمح له بهذا التحليل عندما يقول لأمه :

سعد : (منفجرا) مافيش فايده · انتى فى وادى وأنا فى وادى · لا ح أفهمك ولا ح تفهمينى أبدا · يلعن أبو دى عيشة · تلاتة بالله العظيم ··

لأن التعبير فى هذه الحالة يرتفع فوق مستوى الشخصية فكريا وعاطفيا ، لاننا لا نتوقع مثل هذا التحليل من شخصية مثل سعد الذى يصفه الكاتب بنفسه فى توجيهات الاخراج بأن « كلماته سريعة متلاحقة ، وكثيرا ما يتوقف عن الكلام فجأة وبلا سبب ، ثم يعود يستأنف حديثه · من الصنف الحامى الذى يريد أن يتحقق ما فى رأسه وأن يتحقق فى التو واللحظة سريع الملل · اذا ضحك يضحك من حنجرته فقط · واذا تكلم يتكلم من قلبه · تحس من خلال حديثه انه ساخط على شئ مجهول ، وناقم على العالم من أجل ذلك » · وربما عبر ايقاع الحوار عن هذا المضمون الذى يقدمه يوسف ادريس فى توجيهات الاخراج ولكن مفردات الحوار لم تسعفه عندما يقول سعد « انتى فى وادى وأنا فى وادى · لاح أفهمك ولا ح تفهمينى أبدا ·· « لأننا لسنا فى حاجة الى مثل هذا التقرير من الشخصية لأن الموقف الدرامى السابق لهذا المقطع من الحوار قد عبر بأسلوب فنى ودرامى عن استحالة التفاهم بين هنية وابنها سعد بحكم اختلاف الجيل والتفكير والنظرة الى الحياة ·· وقد يقول البعض ان التقرير الذى تقدمه الشخصية هو أسلوب فنى بحت للتعبير عنها ولا يدخل فى نطاق التقرير المباشر ·· ونحن نتفق فى هذا بشرط عدم تدخل الكاتب بأسلوبه الخاص وفرضه على الشخصية ، ولا شك أننا نحس بوجود يوسف أدريس عندما يقول سعد لأمه « انتى فى وادى وأنا فى وادى · لا ح فهمك ولا ح تفهمينى أبدا ·· « لأن هذا يعد بمثابة تحليل نقدى متعمد لا يصدر عن شخص « من الصنف الحامى الذى يريد أن يتحقق ما فى رأسه وأن يتحقق فى التو واللحظة وسريع الانفعال » ·· أيضا ··

نخرج من هذا بأنه يتحتم على الكاتب أن يهبط أو يرتفع بمنسوب الحوار حتى يتفق مع مستوى الشخصية ، ولذلك نحس بالالتحام الكامل بين الحوار كأداة تعبيرية وبين كل من فردوس وأخت زوجها كوثر عندما يهبط يوسف ادريس بالمنسوب الى حد معبر ومضحك فى نفس الوقت لاستعماله الألفاظ التى توحى بما يدور داخل الشخصية حتى لو بلغت هذه الألفاظ حدا كبيرا من السوقية :

كوثر : (مواجهة فردوس أخيرا) بقى شوفى يا بت · أنا ماليش فى البيت شغل ·· والله بعمله بعمله بخاطرى · وبقية الأرض ح تكنسيها ورجلك على رقبتك · دا مش بيتى عشان أشتغل فيه · أنا اذا كنت هنا انهارده بكره عدلى يجينى وأروح بيتى ··

فردوس : بكره يجيها عدلها ٠٠ ياخى اسم الله عليكى وعلى عدلك ٠ ايه الآلاطة دى كلها ؟ ٠ اللى يسمع كده يقـول الخطاب حفيت ٠٠ بكره يجينى عدلى قال ، وبقى لنا عشر سنين على دى الحال ٠٠ ولم ييجى العدل ولا العريس طل ٠

كوثر : شايفين ٠ شايفين بنت المركوب بتقول ايه ٠

فردوس : أنا أبويـا مركوب ؟ ٠ أنا أبويـا مركوب ؟ ٠ والنبى انتى اللى ابوكى ستين برطوشة قديمة ٠

فى مثل هذه الحالات يوظف الفن هذه الألفاظ السوقية مثل « المركوب » و « البرطوشة » فى خدمته وتصير أدوات فنية تعبر عن الشخصية ولا يوجد فى الحوار الدرامى ألفاظ سوقية أو غير سوقية لأن اللفظ ليس له قيمة فى حـد ذاته وانما قيمته تنبع من مقدرته على التعبير عن الشخصية فى موقف معين كما حدث فى هـــذا الموقف بين كوثر وفردوس ، ولذلك لا يحس الجمهـور بامتعاض أو استياء عندما سماعه لمثل هذه الألفاظ لأنها التعبير الحى عن الموقف الذى يبرر وجودها داخل النص ٠٠

ولكن الحوار يعود الى الفشل فى التعبير عن الموقف عندما يلجأ الى العموميات التى تفرض على الموقف التسطيح والمبـاشرة ، وتفقده البعـــد والعمق والخصوصية المفروض وجودها ٠ نجد هذا فى مقطع الحـوار بين مسعد وأبيه نصار ٠٠

نصـــار : انت جبت الذكاء دا كله منين ٠ طيب دانا ما عنديش ربعـه ٠ والله عشت يا نصار وخلفت ٠٠

مســعد : أهو احنـــا كده يا ولاد العـــرب ٠ نغيب نغيب ، ونتريق على بعض ٠ يا اخويا مش كده ٠ الواحد برضك عنده احساسات ٠٠

نصـــار : ولما عندك احساسات ، سايب الورشة وجاى ليه دلوقتى ؟ انت مش عارف ان اللى هناك صنايعية ما يهمهمش اذا اتنهب اللى فيها ؟ ٠ عارف والا مانتاش عارف ؟ ٠

فالتكوين الذى افترضه الكاتب فى شخصية مســـعد منذ بداية ظهوره يقول لنا أن مسعد قد شب على نمط أبيه ٠٠ هذا النمط الذى يعتمد فى حياته على حرفة يده ويهتم بالمظاهر المادية فى الحيـاة ٠٠ اذن ما الذى جعـــله يقول : « يا أخوانا مش كده الواحد برضه عنده احساسات » ٠٠ برغـم أن الجزء السابق من الحـــوار لا يستتبع هذا الرد ، ولكن الكاتب أراد تغيير الحوار والانتقال به الى موضوع آخر فلم يجد سوى اصطناع هذه الانتقالة ٠

هناك بعض التقاليد التى يستنها كتاب المسرح لكى تسهل لهم مهمـة ابراز الصلة الوثيقة بين الشخصية وما تقوله ٠٠ ومن هذه التقاليد استعمال اللازمات المرتبطة بشخصية معينة تقولها كلما يفرض الموقف قولها ٠٠ ولقد

تعددت استعمالات هذه التقاليد ·· فمن الكتاب من استعملها لاثارة ضحك الجمهور وخاصة اذا ارتبطت ببعض الألفاظ ذات الجرس المعين ، ومنهم من استعملها كما يستعمل الموسيقى الليتموتيف أو اللحن الأساسى الذى يكرره ليربط به جزئيات اللحن العام ، ومنهم من استغلها لالقاء الضوء على الجانب المميز والخط العريض فى الشخصية التى تقولها ·· ومن الخطر اللجوء المستمر الى هذه اللازمات لأنها فى بعض الأحيان تحيل الشخصية الحية الى نمط مسطح ، وفى أحيان أخرى تفقد الحوار ديناميكيته لأن الكاتب يدسها لكى يثير ضحك الجمهور وبذلك ينقطع الخط الدرامى الذى يصل أجزاء الحوار ببعضها البعض ·· ولقد استعمل يوسف ادريس هذه الحيلة فى شخصية نصار رب الأسرة عندما يقول :

نصار : ابقى أقطع دراعى · مش من هنا (مشيرا الى ما فوق الرسغ) من هنا (مشيرا الى ما تحت الكتف) ·

وكان لاستعماله هذه اللازمة هدفان : الأول ابراز روح المبالغة التى غلبت على تفكير نصار وسلوكه والثانى اثارة روح الفكاهة النابعة من بساطة الشخصية وعفويتها ·· وقد لعب هذان الهدفان دورهما دون أن تتحول الشخصية الى نمط مسطح لأن يوسف ادريس لم يستعمل هذه اللازمة الا فى الأماكن التى يفرضها الموقف الدرامى : أى أنه لم يقدم هذه اللازمة كهدف فى حد ذاته ولكنه أدخلها لأداء دورها المرسوم لها داخل المعمار الفنى للمسرحية ··

أحيانا يحاول الكاتب استعمال المحسنات البديعية واللفظية من تشبيهات واستعارات وكنايات لكى يمنح أسلوب الحوار كثافة لغوية وثقل تعبيرى يساعد على تأكيد الموقف فنيا ·· وخاصة اذا كان مستوى التعبير متمشيا مع الشخصية :

نصار : الشبان اللى زيك اللى كل اللى يقدروا عليه انهم يسبسبوا شعورهم ويبصبصوا للبنات ؟

سعد : ايوه · هم دول بالظبط · بس هم دول اللى طلعوا الانجليز · احنا الجيل اللى هزم الانجليز واحنا اللى ح نردهم برضك ونهزمهم اذا فكروا انهم يرجعوا تانى ·· ما تسيبنا نهزمهم ··

نصار : انت تهزمهم ؟ ·

سعد : كلنا نهزمهم ·

نصار : حد بيجى يابنى قدام القطر ويصدر له ·

سعد : احنا القطر ··

نجد هنا أن استعمال لفظ « القطر » يعبر تعبيرا كاملا عن نظرة الجيل القديم الممثل فى نصار تجاه المستعمرين وفى نفس الوقت يمثل نظرة الجيل الجديد الممثل فى ابنه سعد الذى يعتبر المصريين « القطر » الذى سيمحق المستعمرين ٠٠ والجميل فى هذه الاستعارات والتشبيهات والكنايات أنها لم تقدم لمجرد الزخرفة اللغوية ولكنها أدخلت للفعالية الدرامية ٠٠

ولا يخضع الحوار الدرامى لتتابع السؤال والجواب ، فليس هناك حتمية لاجابة من شخصية على سؤال شخصية أخرى سوى الحتمية الدرامية ٠٠ ولذلك فهناك من الاسئلة الساخرة ما يحمل فى طياته الاجابة عليه واحساس الشخصية بالحنق من موقف معين ٠٠ فعندما تصر فردوس زوجة مسعد على أن تغادر المنزل ويرفض مسعد اصطحابها الى بيت أهلها نجدها تقول :

فردوس : والله ما أنا مستنية الا دقيقة واحدة وان ما جتشى ما الا قايله لعم الحج يروحنى ٠٠

مسعد : أيوه ٠ ما أنت كأنك مراته ٠ والله باينك مراته ٠ طب تكونى مراتى ازاى وانا لا خطبتك ولا اتجوزتك ٠

ثم ينتقل هذا الحوار القائم على الأسئلة الساخرة ــ التى لا تحتاج الى اجابة ــ الى داخل الشخصية بعد أن تختفى الشخصية الثانية من على المسرح ٠٠ فنجد المونولوج يكشف لنا الصراع الذى يدور داخلها والأسئلة التى تلقيها أمام نفسها ، لكنها أسئلة لا تحمل اجابة فى طياتها ٠٠ وبهذا يبرز لنا الكاتب مدى الصراع والتردد والقلق الذى ينهش الشخصية من الداخل ٠٠

(مسعد يغلق وراءها الباب ويتمشى فى الصالة محدثا نفسه) ٠

مسعد : تموتى هنا ؟ ٠ أما حكاية ٠ ؟ تعمل ايه يا وله يا مسعد يا وله ٠ الحكاية زنقت قوى ورسيت لما بقت عيلتك كده ومراتك كده ٠ عيلتك بتحبها ومش هاينة عليك ومراتك يا وله يا مسعد يا وله حلوة برضه مش هاينه عليك ٠ أبوك كوم ومراتك كوم ٠ تاخد أنهى كوم فيهم ؟ تسيب أبوك وتاخد مراتك ٠ والا تسيب مراتك وتاخد ابوك ، والا تسيب أبوك ياخد مراتك وتاخد أنت مرات أبوك ٠ أهو أنت بقى مسطول وابتديت تخرف يا وله يا مسعد يا وله (يشاور فكرة هنيهة) طيب تكلم أبوك فى الموضوع ده ، والا دا موضوع ما يصحش الكلام فيه ؟ ٠٠ كلمة ٠٠ والا أقول لك بلاش ٠ ما تكلموش ٠٠ والا كلمه أحسن ٠٠

هذا الصراع الدرامى يجنب المونولوج الرتابة والتكرار والتقرير والتسطيح والمباشرة ويجعل الشخصية تنبض بالحياة لأنها تقدم للجمهور جزءا من وجدانها داخل موقف مجسد الأبعاد ومتعدد الأعماق ٠٠ ولذلك نجد أن السلسلة التالية من الحوار قد حملت نفس الخصائص من ألفاظ

موحية ومثقلة بظلال المعانى كما فى المقطع التالى من الحوار وفيه نجد ايحاءات بالجنس يمكن فهمها واستيعابها بسهولة لأن مستوى الحوار الموحى سبق هذا المقطع وأعد الجمهور ذهنيا وعاطفيا لسرعة الاستيعاب :

نصار : روح يا شيخ · روح نام · وله يا مسعد (ينظر اليه نظرة ماكرة ويغمز بعينه) يمكن كلامها ده انذار ليك يا واد عشان تتحرك اتحرك يا لطزانة اتحرك ··

مسعد : لا يا أبا · أنا فى الحاجات دى بغدادلى قوى ··

وديناميكية الحوار وحيويته لا تعتمدان على النسبة العددية للأشخاص المشتركين فيه لأنه يمكن أن يشترك فيه من خمسة الى عشرة أشخاص ولا يخرج عن نطاق النقاش البيزنطى أو المحادثة الجدلية التى تدور فى حلقة مفرغة ولا تحمل فى طياتها أية معالم للتطور أو التفرع ·· ويمكن أن يشترك فى الحوار اثنان فقط من الشخصيات كما فعل يوسف ادريس فى الجزء الأخير من الفصل الثانى ، أو أن تلقى الشخصية مونولوجا بمفردها على المسرح كما فى المثال السابق الذى أوردناه على لسان مسعد ·· ومع هذا يظل الحوار حيا متفاعلا برغم المساحة العريضة التى يغطيها من بناء المسرحية لأن مهارة الكاتب فى استعمال الألفاظ واستغلال المعانى وتوظيف الايقاع وترتيب المقاطع وتنظيم الفواصل هى التى تساعد على ارتباط منسوب الحوار بمستوى الشخصية · وفى الحالات التى يحدث فيها انقطاع الصلة العضوية بين الشخصية والحوار الذى تلقيه يفقد الجمهور المتعة فى متابعة الشخصية لأنها تحولت الى متحدث رسمى بلسان الكاتب ·· تقول أشياء لا علاقة لها بحياتها الخاصة ·· بينما أول شرط للحوار الناجح يكمن فى مدى الصدق الفنى فى التعبير عن الكيان والحيز الذى تشغله الشخصية داخل البناء المسرحى ··

ولذلك يقع بعض كتاب المسرح فى خطأ استعمال لغتهم الخاصة كفنانين ومفكرين عندما تعبر شخصياتهم عما يدور فى أذهانهم لأن الكاتب يجب أن ينفصل عن شخصياته باعطاء الحوار الدرامى مرونة التجاوب مع مستويات الشخصيات حتى لا تنفصل عنه ·· ومن هذه الأمثلة استعمال الرمز الذى يجب استغلاله بحذر وحيطة على لسان الشخصيات لأن الرمز يعد من أساليب التعبير المركبة ولا تستعمله عن وعى الا الشخصيات التى بلغت حدا بعيدا من النضوج والادراك وبعد النظر وبحكم أن « اللحظة الحرجة » لا تقدم هذه الانماط فهنا يكمن الخطر عندما يستعمل شاب مثل سعد الرموز التى تحمل معان أكبر من مفهومها وأوسع من حدودها ·· ولكن يوسف أدريس تفادى هذا الخطر بأن جعل سعد الشاب المندفع المتهور الطموح الناقم يستعمل الرموز بتلقائية وعفوية فى التعبير تنبع من منطقة اللاوعى فى تفكيره بحيث أصبحت الرموز من نسيج الحوار نفسه ولم نحس بتدخل من الكاتب لاعطاء الرموز دلالات أخرى تخرج عن حيز تفكير الشخصية ذاتها :

نصـــار : كلام فارغ ٠٠ مستقبل ايه ؟ ٠ هو فيه بعـــد الموت مستقبل ٠ خليك أنت للمســـتقبل وخلينى أنا ما اللى فات ٠ أنا بدالك ٠٠ (تسمع صفارة من الخارج)

ســـعد : دا سامح يا بابا ٠ أوعى من فضلك ٠ ما حدش بدال حد ٠ يــوم ما قامت الحريقة الصغيرة فى الورشة كل النـــاس بتطفى وما كانش حد بيقول أنا بدال حد (ثم بحماس) النهـــاردة حريقة كبيرة فى الورشة الكبيرة ٠٠ أوعى من فضـــلك ٠ الله ؟٠ أنت عايزنى أتخانق معاك والا أيه ؟٠٠

نجد هنا أن رموز الورشـــة والحريقة والنـــاس الذين عملوا على اطفائها ، كلها تنبع من الخـــبرة الذاتية للشخصية بحكم عملهـــا فى هذه الورشة ٠٠ ومن الطبيعى أن تتحول مصر الى ورشة كبيرة لأن الورشـــة الصغيرة فى نظر سعد هى مصدر عيشه وكذلك الورشة الكبيرة هى منبع كيانه كله ٠٠ والعدوان الثلاثى الذى يهدد مصر لم يكن سوى الحريقة التى هددت الورشة وشارك فى اطفائها جميع السكان المحيطين بها حتى دون معـــرفة صاحبها ٠ ولذلك كان استعمال الرمز هنا على لســـان الشخصية استعمالا فنيا لأنه نبع من خبرتها الذاتية ٠٠ وفى نفس الوقت منح الحماس الوطنى سندا عمليا ومنطقيا وواقعيا وجنبه مجرد الحماس الصـــادر عن العاطفة العفوية ٠٠ فلقد أصبح الدفاع بمثابة الدفاع عن حياته الخاصة ومصـــدر عيشه وهذا أمر لا يمكن التقاعس عنه ، ولذلك منح استعمال الرمز هنا دفعة كبيرة للحدث وقدم تفسيرا مقنعا للتفكير الذى يدفع الشخصية الى انتهـــاج سلوك معين ٠٠

أحيانا يلجأ يوسف ادريس الى تكرار بعض الجمل فى ثنايا الحوار لتأكيد جانب معين فى الشخصية ، ولكن هذه الجمل لا تأخذ أسلوب اللازمة الكلامية لانها لا تتكرر بنفس الطريقة وبنفس الايقاع ولكنها تأتى عرضا فى ســـياق الحوار طالما أن استعمالها يحتمه الموقف ذاته ٠٠ من هذه الجمل تلك الجملة التى تكررت على لسان هنية فى حوارها مع سعد :

هنيـــة : يعنى تجينى شايلينك على نقالة ومش عايز كلام ؟ ٠ تجينى الدم مدهولك والا البعيد البعيد متقطع حتت ومش عايز كلام ٠

ولا شك أن مثل هذه الجمـــل تعبر عن قلب الأم الذى لايريد من هذا العالم سوى سلامة الأبناء وخيرهم ٠٠ ورغم أن هذا يدخل الشخصية عالم الانماط الثابتة التى لا نراها سوى من وجه واحد فقط فان هـــذا لا يعيب الشخصية طالما أن اللمسات التى تضيفها مثل هذه الجمل لمسات غير دخيلة أو مفروضة عليها ٠٠

ولكن هناك لمسات دخيلة ومفروضة على شخصية نصار زوج هنيـــة الذى يكرر بعض الجمـــل دون داع ودون أى معنى لوجودها داخل ســـياق الحوار ، ولو حذفت لما تقطع نسيج الحوار على الاطـــلاق ، بل لعلها قامت

بدور البقع التى شوهت جمال هذا النسيج ·· ومن هذه الجمل هذا المقطع من الأغنية التى كثيرا ما رددها نصار :

نصـــار : (يغنى) أبوح يا أبوح
كلب العرب مجروح
وأمه وراه بتنوح

لأن الخلفية النفسية للشخصيات والمهاد الاجتماعى للأحـداث الممثل فى العدوان الثـلاثى على بورســعيد التى تقع فيهـا أحـــداث المسرحية لا يستوجبان وجـود مثل هذه المقـــاطع لأنها لا تخــدم المواقف ولا تبلور الشخصيات بل ربما تشتت ذهن الجمهور وتحوله الى دلالات أخـرى ليس لها أية علاقة بالمسرحية ··

ولكن هذه الثغرة التى نشأت فى نسيج الحوار عند نصـــار سرعان ما تلتئم بسبب التطابق الدرامى فى الألفاظ التى يستعملها نصار بعد وقـوع العدوان فعلا ·· وهى نفس الألفاظ التى استعملها من قبل ابنه سـعد ومع ذلك كان نصار يعارضه فيها أشد المعارضة · فهذا التطابق فى الحوار يؤكد لنا تطور الشخصية وانضمامها الى الرأى الذى نادى به سعد من قبل بعـد أن كانت تقف منه موقف العداء والعناد · يقول نصار لزوجته :

نصـــار : الناس هم اللى جرى لهم يا هنية · حـــد يسيب بيته وبلده فى الوقت ده · بقى الفسحة نتفسحها فى بلدنا ووقت الزنقة نسيبها ونجرى · بيتنا ده نسيبه ونروح فين ·· نسيب بيتنا ده يا هنية (يملس على الحيطان) ·

هنيـــة : طب خلينا ، ولما نفطس تحته يبقى فيها فرج ··

نصـــار : نموت ؟ · مش ح نموت ف بيتنا يعنى ؟ · زى بعضه · دا البيت ده ، زى أبـو الواحـــد حـــد يســيب أبوه وقت الخطـر · دا عمرنا ده · دا أغلى عنـدى من عينيه · دا أنا ما أقدرشى أعيش الا فيه · الكنبة دى ، ألاقى قعدة زى قعدتها فين ، دا عضـــمنا خد عليها وهى خدت عليه · ومش دى الأودة اللى ولدتى فيهـا سعد وأمى الله يرحمهـــا مش ماتت فى الركن ده ، والعيـــال
واضحة ارتباط الانسان بأرضه ووطنه لأنها ليست دخيـلة على حـــوار الشخصية مثلما وجدنا فى تلك الأغنية التى ورد ذكرها من قبل ··

هذه الرموز السريعة مثل « الكنبة » و « الاودة » تؤكد لنـا بفنيـــة واضحة ارتباط الانسان بأرضه ووطنه لأنها ليست دخيـــلة على حـــوار الشخصية مثلما وجدنا فى تلك الأغنية التى ورد ذكرها من قبل ··

ثم يلعب الحوار دورا دراميا فى الارتفاع بالموقف الى مستوى التعبير الفنى عندما يعود مسعد من ميدان المعركة ويقص ما حدث ·· نجد الحـوار

قد تحول الى أسئلة قصيرة حادة واجابات أقصر وأكثر حدة كأنها حد سيف ، فيها حدة الايقاع وعلو الجرس تعبيرا عن القلق والصراع والتحفز والكفاح الذى تخوضه الشخصيات ·· كل هـذا دون ما حاجة الى تقـرير من أية شخصية لكى تشرح الحالة الراهنة ، فالايقاع هنا يقول أكثر مما تقـوله الكلمـات :

نصـار : وكان معاك بندقية ؟ · وديتها فين · ؟

مسـعد : اديتها لواحد · ايدى وقفت

نصـار : وضربت فى الانجليزى ذى ما أنت عاوز ·

مسـعد : ضربت ·

نصـار : وحاربت ؟

مسـعد : وحاربت ·

نصـار : وما موتش ؟ ·

مسـعد : وما موتش ·

نصـار : وحاربت ازاى ؟ ·

مسـعد : زى الناس ما بتحارب ·

نصـار : كنت بتضرب نار ؟ ·

مسـعد : ايوه كنت بضرب نار ·

نصـار : وعرفت تضرب ؟ ·

مسـعد : عرفت ·

نصـار : ضربت ازاى وانت ما اتعلمتش ؟ ·

مسـعد : اتعلمت وأنا بضرب ·

نصـار : وقتلت حـد · ؟

مسـعد : قتلت ·

فاذا تتبعنا ايقاع الحوار لوجدنا أنه يعبر عن حالة الشخصية النفسية ، يعبر عن سرعة نبضها وخفقان قلبها وتهدج أنفاسها ، ثم تتزايد حدة الايقاع ويتضاعف صخب الجرس لدرجة أن الاحساس بالمعركة الحربية الراهنـة ينتقل من منطقة الخلفية فى المواقف الى منطقة اللا وعى ثم الوعى عنـد الجمهور الذى يمتص بالتالى الاحساس بالصراع والقلق والتوتر والتحفـز وترقب الانقضاض فى أية لحظة ·· وبذلك ينجح الحـوار فى نقل عدوى الاحساس من العمل الفنى الى نفسية الجمهور حتى تتفـاعل مع وجدانه ،

ويصبح اتحاده بالعمل اتحادا متبادلا فعالا ايجابيا بحيث لا يقف منه موقف المتفرج السلبى ٠٠ فالمعركة تدور على المستوى الواقعى خارج المسرح ، وتدور رحاها على المستوى النفسى داخل الشخصيات ، والحوار يربط بين كل من المعركة الواقعية والنفسية باستغلال وحدة الايقاع وتطابق النغمة مع المعنى ، وبذلك تبدو الرابطة العضـوية بين التوتر الخـــارجى والقلق الذى ينهش الشخصيات من الداخل بفضل الحوار الذى يبرز هذه الرابطة فى ديناميكيـة درامية بعيدة عن التقرير المباشر ٠

فالحوار خير أداة لتلوين الشخصيات داخليا وخارجيا وتجســـيدها على المنصة ، ولذلك ينتقل الحوار الى مستوى الفصحى عنــدما يدور بين الجنود الانجليز حتى يفرق الكاتب بين لهجة الشعب ولهجة المستعمر التى تعبر بالتالى عن اختلاف منهج التفكير بينهما وتناقض النظرة تجاه شـئون الحرب ومفاهيم الوطنية ٠٠ ولا أعنى بهـــذا أن اللهجة الفصحى هى لهجة المستعمر ولكن الكاتب يستعملها كمجرد أداة للتفـريق التعبيرى بين طرفى الصراع حتى يحدث تغيير النغمة أثره فى نقل المتفرج من حالة الى أخـــرى تتمشى مع مقتضيات الموقف الجديد :

آرثر : دائما حظى من نار ٠٠ ما دخلت مكانا كهذا فى أى بلد حاربنا فيه الا وظفرت بكبشة فيران ٠

جورج : أتمنى ألا يظفر بك هذه المرة فأر منهم ٠

آرثر : هذا كلام خائف ياجورج ٠ هل أنت خائف ٠

جورج : أنا ٠٠ ؟ لست أدرى ٠

آرثر : أنا أدرى ٠ أنا مستعد أن أقتل ألفا من هؤلاء المصريين قبـــل ان يقتلنى أحــد ٠٠

جورج : أما أنا فمشكلتى هو أنى أخاف أن يقتلنى هذا الأحد ٠

آرثر : أصادق أنت ٠ هذاجبن ٠ أنت تعلم أن هذا جبن ٠

جورج : لماذا لا تسميه حب الحياة يا آثر ٠

آرثر : ولماذا تحبها هذا الحب الضعيف ٠ الحياة فى حاجة الى القـوى لينتزعها ويحياها ٠٠

ولكن عندما يقتل الانجليز نصار يفشل الحوار فى تجسيد مشـــاعر الأسرة تجاه مقتل ربها لأنه يسير على نفس وتيرة المشاحنات التى تحـدث بين أعضاء الأسرة فى الأوقات العادية ، والتى لا يحتملها الموقف الراهن الذى يحتاج الى توثب وتحفز وانقضاض بعد أن اتحد دافع الزود عن حياض الوطن مع حافز الانتقام لمقتل رب الأسرة : أى اتحاد المصلحة العامة بالخاصة وهذا

قمة الحافز الذى لا يحتمل المناقشات البيزنطية كما نجد فى المثال التالى :

مسعد : ...... اسكت ما تخلنيش اتكلم . دا مش وقت الكلام . اسكت .

سعد : أما وقت ايه يا جعر ..

مسعد : عيب يا سعد أنا أخوك الكبير .

سعد : اخرس بلا أخويا بلا عمى . أنا بعد أبويا مليش لا أخ ولا أم ولا خال . أنا لى أعداء بس ..

مسعد : أنا أخرس . أنا اللى كنت أقول لأبوك ادينى صاغ اشرب به شاى . فيقول لى ما فيش الفلوس كلها لأخوك سعد .. فأحس ساعتها كأنى شربت شاى . صحيح أنا لازم أخرس .. أنا لازم أخرس قوى .

سعد : اللى ما يعرفش قيمة أبوه لازم يخرس .

مسعد : واللى ما يعرفش قيمة أخوه ما يعرفش قيمة أبوه ..

فى مثل هذه المواقف يهبط مستوى الحوار الى منسوب النقاش الجدلى الذى يدور فى حلقة مفرغة وبهذا يفسد من حدة الاحساس ويقلل من سرعة التصاعد بالأحداث الى القمة مما لا يخدم الايقاع ، لأنه يلعب دور النغمة النشاز وخاصة أن نفسية المتفرج قد جهزت لموقف معين له ايقاع خاص متناغم مع ايقاع سابق لموقف آخر فاذا لم يجد هذا التجهيز النفسى امتدادا له فى نسيج الحوار ، أصيب المتفرج بنكسة شعورية أو لا شعورية .

فى مسرحية « الفرافير » يسير الحوار على مستويين : أحدهما عندما يدور بين أحدى الشخصيات والجمهور ــ لأن الكاتب قد حذف الحائط الرابع فى هذه المسرحية ولغى الحاجز الوهمى بين المنصة والجمهور ــ ولذلك تميز حديث الشخصيات الى الجمهور بالشرح والتحليل والاطناب الذى ربما قد يكون مملا وغثا اذا كان بين شخصيتين على المنصة لأن هذا التطويل والتزيد سيوقفان تدفق الأحداث ويعطلان المواقف ويخلخلان البناء مما يجعل الجمهور يمل الموقف بسرعة ، ولكن نظرا لأن الجمهور هنا يعد طرفا فى الحوار ، فمهما طال الحوار فلن يمله نظرا للرباط النفسى الذى يجمع ما بين المنصة والقاعة ..

أما المستوى الآخر من الحوار فهو المستوى التقليدى الذى يدور بين الشخصيات على المنصة وفيه تجنب يوسف أدريس الشرح والتحليل والاطناب ولجأ الى التقطيع والايقاع السريع بين فقرات الحوار حتى لا يعوق الأحداث . ولكن الانتقال بين المستويين كان انتقالا مفاجئا لم يعد له الجمهور ذهنيا أو عاطفيا .. ولعل عنصر المفاجأة فى الانتقال كان مصدره مسرح السامر الذى حاول يوسف ادريس تطبيق منهجه على « الفرافير » .. وهذا المنهج يعتمد على الابهار من خلال المواقف الصارخة والانتقالات المفاجئة والنكات اللاذعة والقفشات الصريحة ، ولذلك يجب علينا ألا نطبق هارمونية

الحوار على هذه المسرحية لأنها تنحى منحى جديدا يستمد أصوله من مسرح آخر غير المسرح العالمى الذى تمتد جذوره الى المسرح اليونانى القديم منذ عهد أيسكولس وسوفوكليس وأريستوفانيس ..

ولكن لا يعنى هذا التحرر الكامل من كل ما يخدم النص من التقاليد التى أرساها المسرح العالمى على مر العصور والأجيال .. من هذه التقاليد اختلاف مستويات الحوار باختلاف مستويات الشخصيات الفكرية والعاطفية والاجتماعية والاقتصادية ... الخ . حتى تتحدد وتتبلور على المنصة من خلال هذه الفروق .. وبالتالى يمكن للصراع الدرامى أن يتجسد ويحدد مساره فى وضوح وقوة واندفاع . فى هذه المسرحية « الفرافير » يعالج يوسف ادريس قضية السيد والعبد أو الفرفور ونظرا للاختلاف بل التناقض الفكرى والعاطفى والاجتماعى والاقتصادى بين السيد والفرفور كان لابد للحوار أن يبلور هذا التضاد من خلال استعمال الألفاظ وأسلوب تركيب الجمل والعلاقة بينها .. ولكن هذا لم يحدث ولم يكلف الكاتب نفسه عناء تحديد اختلاف مستويات الحوار بين السيد والفرفور على الرغم من سهولة هذه المهمة التى تحتمها الفروق الظاهرة والاختلافات الواضحة والتى لا تحتاج الى قوة ملاحظة وبصيرة نفاذه من الفنان .

ورغم هذه الهنة فى الحوار فانه لم يفقد بريقه وحيويته لأن يوسف ادريس استطاع ادارة دفة الحوار بمهارة وسلاسة تعود الى التلقائية والعفوية التى يتميز بها مسرح السامر الشعبى :

السيد : ما عاكش سيجارة بقى ؟

فرفور : لا .. سيجارة ايه .. اتوزن بقى واتعدل واندمج خلينا نبتدى لحسن يطب علينا المؤلف يلاقينا قاعدين نهنكر كده ونروح فى داهية ..

السيد : أنا سيد مش كده ؟

فرفور : أيوه افلقنا بقى .

السيد : طيب سيد وعرفناها . أنما أنا .. أنا اسمى ايه .

فرفور : وأنا ايش عرفنى ما تسأل اللى ألفك .

السيد : أنا ما أعرفش الا أنت .. انا اسمى ايه ؟

فرفور : انت اسمك سيد وخلاص ..

السيد : لا لا لا .. هو ده معقول .. هو فيه سيد من غير اسم ..

ولكن هناك عيب فنى يلازم تلك التلقائية والعفوية فى كثير من الأحيان وهو أن الحوار يصير عرضه لأن يلتقط أى موضوع فى طريقه ويدخله ضمن السياق مما يجعله يتعثر فى منحنيات جانبية ويصيب البناء بنتوءات

وأورام تضيع من تناسقه الفنى وجماله العضوى ٠٠ فالمفروض أن المـــادة الفنية التى يتشكل منها الحـــوار تلعب دور القطب المغنط الذى يلتقط كل ما يتمشى مع طبيعته وينسجم مع كيانه ، ولكن لأن مسرح الســـامر الشعبى يعتمد أساسا على شعبية الموضـــوعات التى يعالجها فلا يهتم الا بتلك التى تثير اهتمام القاعدة العريضة من الجمهور ، ولا يهم كثيرا سواء كانت هذه الموضوعات تنتمى الى صلب الحوار وسياقه أو أنها تنأى عنه وتدخل فى متاهات جانبية ٠٠ لذلك يعانى الحوار فى مسرح السامر الكثير من التشتت الذى تسببه القفشات والملح والقافية والنكات والمفاجآت وموضوعات النقد الاجتماعى المباشر الصريح ٠ ولذلك نجد الحوار بين الفرفور والسيد يدور حول موضوعات شتى بعضها يدخـل ضمن بناء المسرحية والبعض الآخر لا يخرج عن نطاق القافية التى لا هم لها سوى ربط الجمهور بالمنصـــة من خلال النكتة الصارخة ٠٠ ولقد نجح يوسف ادريس فعلا فى ربط الجمهور بالمنصة فى الجزء الأول من المسرحية برغم أن الحوار لم يخرج عن حدود الشخصيتين الأساسيتين المثلتين فى السيد والفرفور : أى أن الجمهـور لم يمل هذا الديالوج الطويل لأنه حمـــل فى جعبته الكثير من المرغبـــات والمشهيات الشعبية من قفشات ونكات وقافية وسـخرية من كل شىء يخطـر ولا يخطر على البال ٠٠ حتى الأسماء والوظائف والحرف والنظم السياسية والطبقات الاجتماعية والأيديولجيات والفلســـفات والمذاهب الفكرية ونظـام الكون وكتاب المسرح المصرى ٠٠ كل هذا لم يسلم من السخرية اللاذعة ٠٠

ونظرا لأن الحوار فى مسرح السامر الشعبى يعتمد على سرعة البديهة واللماحية سواء فى الأسئلة أو الاجابات ، فان المنطق التقليدى الذى يسود الحوار الدرامى والذى يربط السؤال باجابته فى حدود الموقف الراهن لا يلعب نفس الدور فى مسرح السامر لأن الموضوع المطروح للبحث من خلال الحوار يمتد على المدى الطويل الى أن يقتل بحثا ولا تحـده حدود الموقف المحـكوم بالموقف الذى سبقه والذى تلاه ، لأن الحوار يسرى فى مجراه طبقا لمرونته وطلاوته ولماحيته وينتقل من موضوع الى آخر فيما يشبه تداعى الخواطر أو الشىء بالشىء يذكر ٠٠ ولذلك لا نحس بأية نقلات حادة بين مقاطع الحوار بل يسرى فى هارمونية بديعة ، ولكن يكمن فى هذه الميزة الفنية خطر دفين ذلك لأن الكاتب اذا انســـاق وراء مرونة الحـــوار وطلاوته وخـــرج من موضوع الى آخر دون اعتبار لحتميات الشكل الفنى ، لكان هذا سـببا فى تشتيت ذهن الجمهور حول موضوعات لا يحتملها المعمار الفنى للمسرحية ٠

لكن يوسف ادريس تجنب خطر الخروج عن الشكل بالتزامه بموضوع واحد خلال الحوار ٠٠ وهو موضوع العلاقة بين السيد والفرفور ٠٠ ورغم أنه انساق فى الجزء الأول وراء القافية والقفشات والسخرية من الأســماء والحرف والنظم السياسية والاقتصـــادية والاجتمـــاعية والمذاهب الفكرية والأدبية والفنية والفلسفية فانه نجح فى ربطها بالموضـــوع الأصلى الذى يعالج علاقة السيد بالفرفور ٠

ولأن الحوار الدرامى يختلف عن النقاش الذى يدور بين النـــاس العاديين فى الحياة العامة فمن حق الكاتب أن يشكل فيه كما يرى دون التقيد بمنطق التحادث فى الحياة اليومية ، لأن منطق الفن يختلف اختلافا جوهريا عن منطق الحيـاة ٠٠ فالفن عالم له قوانينـه الجمـالية وقواعده التشكيلية وعلاقاته العضوية التى تمنحـــه المعنى الذى تفقده الحيـــاة فى كثير من الأحيان ٠ فعلى سبيل المثال نجد أن من حق الكاتب أن ينطق ثلاث شخصيات فى آن واحد بنفس الكلام ونفس الألفاظ وهذا ما لا يحدث فى الحياة العادية ، طالما أن ذلك يخدم الموقف الذى يعالجه :

السيد : أهو عايز واحد بس يتكلم معاه ٠

فرفور : واحنا على مزاجه ٠ هو اللى لازم يمشى على مزاجنا ٠

الميت : اتفقتوا ؟ ٠

فرفور : } أيوه اتفقنـــا ٠
السيد :

الميت : اتكلم مع مين فيكم بقى ٠

فرفور : } معانا احنا الاتنين ٠
السيد :

الميت : أنا عايز واحد ٠

فرفور : } الاتنين ٠
السيد :

الميت : واحـد

فرفور : } الاتنين ٠
السيد :

وذلك لأن الكاتب يحاول ابراز أن الانسان سواء أكان سيدا أم فرفورا لا يتغير فى مواجهة القوى الميثافيزيقية ٠٠ وهنا تبرز الفاعليـة الدراميـــة التى يلعبها الحوار ٠٠

ولأن الموضوع الأساسى للمسرحية هو علاقة الســيد بالفرفور ٠٠ تلك العلاقة التى برزت من خلال حوار مسرح السامر فنجد أن الصراحة المطلقة قد ميزت الحوار فى عـلاج كل الموضوعات ومناقشتها : أى أنه لا يوجد لف أو دوران أو تشـبيهات أو أســاليب غير مباشرة فى التعبير ، بل كل شىء مطروح على بساط البحث حتى تنتهى الشخصيات من قتله بحثا ودراسة ٠٠ وهى الخصائص المميزة لمسرح السامر الشعبى ٠٠ ولا يعـــد هذا عيبا فى الحوار طالما أن المنهج المسرحى الذى اتبعه الكاتب يقدم له أدوات جديدة غير تلك التى تعارف عليها معظم كتـــاب المسرح العالمى ٠٠ ولكن المهـــم هـو استغلالها الاستغلال الفنى السليم لكى يصل الى الهدف الذى وضعه أمام

عينية وهو خلق العمـل الفنى ·· ولنأخذ المثـال التـالى لنوضح الصراحة والوضوح والبساطة التى تميز بها الحوار ·· خاصة عندما انقلب الفرفور الى سيد والسيد الى فرفور :

فرفور : أهو كده ·· ما تجيش الا بالشـتيمة يعنى ·· حاكم أنا عارف الصنف بتاعكو ده · صنف خسيس · نجس · عارفه كويس · عارفه كويس قوى من أيام المرحوم بابا ما كان عايش ·· وكان عندنا واد فرفور زيك كده شاريهولى دادى علشان أتعلم عليه ·

السيد : تتعلم عليه ايه ·· المشى ·

فرفور : أتعلم التسييد يا وله · قبل ما نمشى لازم فى عيلتنا نتعلم التسييد ·

السيد : أنت ح تألف مذكراتك والله ايه يا سيد · ما تخلينا فى الموضوع ··

فرفور : أيوه ·· خلينا فى الموضوع · إسمع يا وله يا فرفور يا وله ·· أنا باشتغل ايه ؟

السيد : انت سيدى ·

فرفور : وانت بتشتغل ايه ·

السيد : تربى ·

فرفور : ما عندكش أنيل من كده ··

السيد : ما عنديش ··

بل ان صراحة الحوار تمتد الى الكشف عن الأسـاليب الملتوية التى يلجأ اليها النـاس من مختلف الطبقات فى حوارهم اليومى فى حياتهـم العادية ، ذلك لأن من أهـداف مسرح السـامر الشعبى الكشف عن الزيف والخداع والبهتان الذى تنطوى عليـه حياة النـاس عن طريق السخرية والصراحة ووضع كل شىء فى مكانه الحقيقى :

فرفور : أقول كده ازاى وتخلص · ان عملت كده ما أبقاش سيد يا وله · السيد السيد صحيح هو اللى لما يعوز هرم يقول أنا عايز قبر فوق الأرض ، ولما يعوز يرفدك يقول لك : أنا رأيى أنك تستريح · ولما يعوز يقول لك عمى فى عينك يقول لك : ما تفتح عينك كويس · ولما يعوز يقول لك أنت حرامى ·· يقول لك : أحسبها تانى ·· ولما يعوز يقول لك اخرس · يقول لك : تسمح لى أكمل كلامى · أمال · دى سيادة يا ابنى مش انت · السيادة دى فن موش زى ما كنت عامل لى سيد كده · أنا عارف أنت بقيت سيد ازاى ·· انت ياولد بقيت سيد ازاى ··

السيد : موش حسب رغبتك ·

فرفور : أهى دى شتيمة دى ٠

السيد : شتيمة ازاى ٠

فرفور : انت موش عارف ان الفرافير اللى زيك واللى زى سابقا لهم لغة برضه بيشتموا بيها ٠ لما يكونوا عاوزين يقولوا للسيد انه غبى يقولوا له يا سلام على الذكاء واذا واحد قال لك العفو يبقى معناها اتفوه ٠ وأمرك معناها ده بعمرك ٠ وحاضر معناها موش قادر ٠ وأنا خدامك يعنى أنا قدامك ٠٠ الخ ٠٠

وعندما تسيطر الأفكار كاملة على ذهن المؤلف تطول فقرات الحوار الى صفحات كاملة للشخصية الواحدة كما وجدنا فى حديث الفرفور الى زوجته ، مما يفقد الحوار هارمونيته ، وكأننا بالكاتب يحاول التخلص من عبء الفكرة الذى يبهظ كاهله ولذلك قرر أن يقذف به مرة واحدة فى ثنايا الحوار بعد أن ظل يحمله ويروضه طوال الفقرات السابقة من الحوار ٠٠ فالمفروض أن الفكرة تلعب دور الاسمنت فى ربط لبنات الحوار الى بعضها البعض وعندما يقذف المؤلف بالاسمنت كله فى احدى الفجوات الموجودة بين اللبنات فهذا معناه اختلال التوازن العام الذى يحكم الحوار ٠٠ فالمفروض أن الفكرة يجب أن توزع طبقا لنبضات الحوار وايقاعاته التى تخف وتصخب طبقا للارهاصات التى تكمن داخل امكانات الفكرة ٠٠ وليس من حق الكاتب أن يفرغ جزءا كبيرا منها فى فقرة ما من الحوار لأن هذا معناه اصابة النغمة العامة للحوار بنشاز هى فى غنى عنه ٠

وقد يقول قائل ان الجزء الذى استشهدت به وهو حديث الفرفور الى زوجته ليس الا تنويعة على نفس الفكرة الأساسية المتعلقة بعلاقة السيد بالمسود ولذلك فالكاتب هنا لا يثقل على الحوار بفكرة جديدة كل الجدة ، بل انه مجرد تأكيد لنفس الفكرة السائدة فى نسيج المسرحية كلها ، ولكننا نقول ان سريان الفكرة فى نسيج المسرحية وحوارها لا يخضع لمقتضيات السرد والتأكيد والاعادة حتى ترسخ فى ذهن القارىء أو المتفرج ولكنه يرضخ لحتميات الدراما التى تبرز الصراع داخل هارمونية الشكل وتناسق أجزائه ٠٠ والفكرة هنا تختلف اختلافا جوهريا عن الفكرة التى تطرأ على بالنا فى حياتنا اليومية والتى نفكر فيها لذاتها ٠٠ أما الفكرة داخل العمل الفنى فلا يمكن التفكير فيها والاقتناع بها والتجاوب معها الا من داخل ثنايا العمل وعلاقاته الداخلية ، ولذلك يتحتم سريانها فى كل الأجزاء كما تسرى الروح فى الجسد ٠٠ وفى اللحظة التى تكف فيها عن السريان فى أحد الأجزاء سوف يحكم على هذا الجزء بالشلل والموت ، لأن القانون البيولوجى الذى يحكم الجسم الانسانى هو نفس القانون الذى يحكم على العمل الفنى بالحياة أو الموت ٠٠ واذا حكم بالموت على أحد أجزاء العمل ، تحول فى الحال الى نتوء أو ورم خبيث فى جسم العمل الفنى يضعف من حيويته ويقلل من جماله وربما شوهه كله ٠٠ ولذلك يتحتم على الكاتب العناية الكاملة بالحوار الدرامى لأنه العمود الفقرى الذى يمنح الحياة لجسم المسرحية

كله ٠٠ واذا فشل فى ذلك أصيبت المسرحية بكثير من العلل والأمراض والأورام التى ربما حكمت عليها بالموت الكامل ٠٠

هذه الحقيقة تتضح لنا عندما نحلل الحوار الدرامى فى مسرحية « المهزلة الأرضية » والتى تطرق فيها الحوار الى طرق جانبية ومنحنيات فرعية كثيرة صارت عالة على البناء المسرحى كله وهددته بالانهيار ٠٠ فاذا أخذنا الجزء التالى على لسان محمد الأول لوجدناه عالة على الحوار لأنه لا يفيد فى دفع الأحداث أو تطوير الفكرة أو ترابط المواقف أو بلورة الشخصية ولو حذف لما تأثر البناء على الاطلاق لأنه لا يضيف المعلومات التى تفيد القارىء أو المتفرج فيما يختص بالعمل كوحدة :

محمد الأول : لا يا فندم احنا بنعمل زى مصانع سويسرا بالظبط ٠ هناك المصانع بتاع الماركات الكبيرة زى زينيت وجوفيال واردات ما بتصنعش الحاجات دى بتعملها العيلات السويسرية ٠ كل عيله متخصصة فى ترس والا مسمار وبتتوارث الصنعة أبا عن جد ٠٠ فالشركات بتشترى منهم الحاجات دى وبعدين بتركبها على بعض وتديلها اسم وتعمل لها المينا وتبقى من بره تل والا تفانوس ومن جوه كل الساعات واحدة ٠٠ احنا برضه عملنا كده بنجيبها قطع غيار من بره وعندنا ساعاتية بيشتغلوا عمال فى المصنع ٠٠ بيجمعوها واتفضل سيادتك (يخرج من جيبه ساعة جيب جديدة فى علبة) ما شفتش أول ساعة مصرية ميه فى الميه (ويناولها للدكتور) ٠٠

وقد يرجع وجود هذه الطرق الجانبية والمنحنيات الفرعية الى أن يوسف ادريس لم يتمكن من اخضاع الفكرة لحتميات عمله الفنى ، بل فكر فيها بمنهج الرجل العادى عندما يجتر أفكاره التى تطرأ على باله فى حياته العامة ٠٠ ولذلك يفكر فيها دون ارجاعها الى أية علاقات أخرى لأنها مهمة فى حد ذاتها بالنسبة له ٠٠ واقترب يوسف ادريس من نفس الطريقة وبذلك أخضع نفسه لمبدأ تداعى الأفكار الذى لا يخضع لأى منهج فنى لأنه نتيجة لعوامل نفسية معقدة ومتشابكة لا يمكن جمع شتاتها داخل وحدة موضوعية ٠٠ ولهذه تشتت الخط الرئيسى الذى يربط أجزاء الحوار بعضها ببعض وضاعت المعالم الأساسية للشكل الذى تحول الى عرض مسطح ومباشر لآراء الشخصيات ووجهات نظرها تجاه شئون الحياة المختلفة ، لأن الكاتب أخضع عناصر عمله كله لعنصر واحد هو الفكرة الموجودة بلا مبرر درامى ٠

ويظن البعض أن اعتناء الكاتب بأحد العناصر على حساب اهتمامه بالعناصر الأخرى يلقى المزيد من الضوء على هذا العنصر ويبلوره أمام الجمهور ٠٠ ولكن العكس هو الذى يحدث ، لأن الفكرة لا تستطيع التعبير عن نفسها الا من خلال العناصر الأخرى ٠٠ وكلما تساوى اهتمام الكاتب بها ، برزت الفكرة وتجسدت بدلا من التجريد والتسطيح الذى يصيبها اذا حاولت

الاستقلال بمجراها داخل السياق ٠٠ ونحـن لا نستطيع مثلا الاستماع الى احدى جمل موزارت أو بيتهوفن أو فاجنر الموسيقية منفصلة عن العمل الفنى النابعة منه سواء كان هذا العمل سوناتا أو كونشرتو أو سيمفونية ، نظـرا لأنها تنبع من العمـــل وتصب فيه ، وليس لهـــا معنى على الاطلاق الا من خـلاله ٠٠

ولكن يوسف ادريس أخضع الحـوار كله للفكرة ، وعنـــدما سيطرت الفكرة المجردة على الحوار أحالته الى نهر يشـق طريقه وسـط الصـخور والمرتفعات والجبال والهضاب ٠٠ وليته استطاع أن يشقه مستقيما ولكنـــه تفرع الى منحنيات جانبية لأنه لم يكن يملك الدفعة الذاتيـــة التى تمكنه من تذليل كل العقبات الفنية التى تعترض طريقه ، لأن هذه الدفعة الذاتيـــة لابد وان تستمد حياتها وحيويتها من الكيان العام للعمل الفنى ٠٠ وفى حـــالة « المهزلة الأرضية » انفصلت الفكرة عن باقى العناصر من حوار وربط للمواقف وبلورة للشخصيات ولذلك فقد الحـوار وحدته وتناسقه وتحول الى نقاش جدلى حول شذرات عدة من موضوعات متناثرة ٠٠ وتوقف الحوار عند نطاق الجدل الذى جعل الشخصيات تدور فى حلقة مفرغة ، غير قابلةللتطور والاطراد والتقدم ٠٠ وبالتالى تكرر الايقاع فى الحوار وأصيبت المسرحية برتابة مملة لأن نموها وقف بمجرد الانتهاء من التعبير عن الفكرة الأساسية فى الفصل الأول ٠٠ وهى الفكرة التى تقول أنه كلما جد الأنسان فى البحث عن الحقيقة ضل طريقه بعيدا عنها ، لأن النسبية تحكم العـــالم ولا يوجـد شىء ثابت أو مطلق ٠٠ والحقيقة الوحيدة التى توجد فى عالمنا هى أنه لا توجد حقيقة على الاطلاق لأن كل واحد يراها من وجهة نظره الخاصة ، وبذلك تتعدد أقنعـة الحقيقة وأوجهها بعدد الذين يرونها ، وهو عدد لا يمكن حصره على الاطلاق ٠

ونظرا لسيطرة الفكرة على الحوار فقد طالت فقراته ومطت مقاطعـة مما أصابها بالركود والاستاتيكية ٠٠ وقد يقول النقاد انه لا توجد قـاعدة تحتم تقطيع الحوار الى أجزاء قصـــيرة وفقرات مركزة طالما أن الفقرات الطويلة تخدم الفكرة وتبلورها ٠٠ وربما اتفقنا معهم فى هذا ولكن مع تحفظ مهم يتركز فى أن طول الفقرات بالنسبة لشخصية واحدة يخضـــع لعناصر الدراما أيضا من وجهة الايقاع الداخلى للجمـل وعلاقة الجمـــل ببعضها البعض واختيار الألفاظ وتحريك الشخصية على المنصة بحيث تدب الحيـــاة فى هذه الفقرة الطويلة من الحوار ولا تتحـــول الى ورم يضعف من سريان الحوار فى جسد المسرحية ، ولكن يوسف ادريس لم يفعل شيئا من هذا ، بل جعل الشخصـــية تعرض الفكرة وتناقشها كهدف فى حـــد ذاته ٠٠ وكانت الضحية هى الشخصية نفسها والموقف الذى تحياه والحدث الذى يحـــول كلماتها الى فعل ٠٠

وقد عبر لويجى بيراندللو عن نفس الفكرة فى مسرحية « كل حسـب تقديره » أو « كما تراها » ولكنه لم يقع فى نفس الأخطـاء التى وقع فيهـــا يوسف ادريس وبالذات فيما يختص بالحـــوار ٠ ونحن لا نعيب على يوسف ادريس معالجة نفس فكرة بيراندللو لأن الأفكار من هوميروس حتى بيكيت

ويونسكو مشاع للجميع ، ولكننا نعيب عليه فشله فى معالجتها المعالجة الفنية التى تجسدها وتجعلها تحيا وتتنفس من خلال الحوار ‥ ذلك الحوار الذى يعد أهم أداة فى الخلق الدرامى ‥ وفى امكان الحوار التعبير فنيا عن أية فكرة مهما كانت مباشرة ومسطحة ، لأنه اذا كان النقاش الذى يدور بين الناس فى حياتهم العادية يمكنه التعبير عن جميع أفكارهم دون استثناء فما بالك بالحوار الدرامى الذى يملك كل امكانيات التعبير الفنى وأدوات التجسيد الدرامى وخصائص الايقاع الموسيقى ‥ وغالبا ما يتوقف نجاح المسرحية على المدى الذى يتمكن فيه الكاتب من استغلال الحوار ‥ ولنأخذ المثال التالى من الحوار على لسان محمد الثالث موجها الى أمه :

محمد الثالث : أنا مش قاسى · أنا بتألم · أنا بعمل كده من ألمى · انا الأول كنت أشوفك فأحس أنى شايف نفسى اللى بحبها أكثر من نفسى · شايف الانسانة الوحيدة فى العالم اللى ما اعرفش هى بتنتهى فين وأنا بابدأ منين الاتصال اللى بقيت أحس أنه أقوى وأعظم وأروع حاجة فى الدنيا ان الدنيا من غيره عالم كئيب غريب ماليش دعوة بيه ، أشوف فى عينيكى عينى أنا لما بتشوف وفى وشك ملامح من كتر ما أنا عارفها وحبايبها ما نيش شايفها · ما أقدرش أشوفها ، ما اعرفش أشوفها ، لانها ملامحى أنا وملامحك وملامح الحياة وسر الحياة كلها مع بعض · انما راح دا كله ، انقطع ، بوحشية اتبتر ، مين المسئول أن أهم جزء من روحى ينشف ويموت ، مين المسئول انى مرة واحدة أفقد الونس وأبقى وحيد فى عالم ماليش به أى اتصال ، أكسر الكوبرى اللى بيوصلنى به وانتهى الحنان اللى كان بيربطنى ويحمينى منه ، ويحميه منى ، مين المسئول عن شعور التوحش اللى انتابنى ؟ مين المسئول عن انى باستمرار حاسس انى مجروح وانى مطعون وانى فقدت الأمان · عمرى كله مستعد أضيعه عشان أستريح مرة واحدة بس وأبص لك فيها فأحس انك أمى ‥

فى مثل هذه الفقرات نتساءل : هل من الممكن لفقرة واحدة من الحوار أن تجمع عناصر شتى من المناجاة والتحليل والوعظ والارشاد والتشبيهات والدراسة والفلسفة وعلم النفس والمنطق ‥ الخ · كان يمكن هذا لو أن هذا الحوار صادر عن شخصية فيلسوف مثلا ، ولكن كونها صادرة عن مثل هذه الشخصية لا يمكن لعقل أن يتقبله ‥ والتعليل الوحيد لهذا أن الكاتب أخذ فى يد زمام المبادرة من الشخصية وأحالها الى متحدثه بلسانه أو مجرد بوق دعاية لأفكاره ‥ ومن هنا أصيبت الشخصيات بالسطحية والنمطية ‥ وهل يعقل لمحمد الثالث أن يتحدث بهذا الانطلاق والوعى والادراك العميق الذى لم يتسن سوى للرواد الذين غيروا مجرى التاريخ ؟

واذا كانت فكرة المسرحية الأساسية تدور حول تشتت الذهن الانسانى فى البحث عن الحقيقة فليس هذا عذرا للكاتب حتى يكون حواره مشتتا ،

لأن الحوار قادر على اخراج الوحدة الفنية من التشتت الواقعي في الحياة ٠٠ والفن في جوهره اختيار المتناقض والمتجانس ووضعهما في توليفة درامية تسمى الشكل الفني ، لأن الفن هو اعادة تنظيم أشكال الحياة المشتتة وليس تعبيرا مباشرا أو صورة طبق الأصل لتلك الأشكال المشتتة ٠

الدكتور : وايه فايدة وجودنا ٠ ايه فايدة الحقيقة تبقى جـوانا ٠ دى كأنها جوه محيط نطلعها ازاى ٠ نعثر عليها فى وسط الغابات والصحارى والأحراش هى جوانا مشكلة ٠ المشكلة نطلعها ازاى المشكلة ازاى يتحول الناس من صناديق متسنكر عليها لفتارين قزاز ما تخبيش حاجة أبدا ٠٠

نلاحظ أنه كلما زادت العموميات فى الحوار زاد انفصـال الفكرة عن باقى عناصر المسرحية وأصبحت مجردة وموجودة فى حد ذاتها ، لأن الحوار يجب أن يكشف خبايا الشخصية وقضاياها الخاصة ومتاعبها الذاتية التى تعانى منها بحكم كيانها وظروفها المحيطة بها ٠٠ ولا تتركز مهمة الحوار فى مناقشة أفكار طائرة ومعالجة موضوعات عـامة كل علاقاتها بالشخصيات لا تخرج عن نطاق النطق بها ٠٠ وبسبب الانفصال الواقع بين الحـوار والشخصية ، نجد أن الحـدث الدرامى قد توقف تماما فى بداية الفصـل الثانى وحتى نهاية المسرحية ٠٠

وفى نهاية المسرحية يحـاول يوسف ادريس احياء الحوار دراميـا وخاصة عندما أصيب الطبيب بالجنـون ٠٠ نجـد أن الحوار قد عـاد الى بلورة الصراع وتجسيد الشخصية ٠٠ ولكن ذلك جاء متأخرا جـدا لسوٗ حظ المسرحية :

الدكتور : (وقد تنـاول القميص من العسكرى وراح يرتـديه بمنتهى الهدوء) أنا حر ٠ فعـلا أنا حر ٠ أنا حر ٠ أنى حر ٠ أنا حاضمن مستقبل قلت لك حر للاولاد ٠ الفقر حر يمـوت ولاد المستقبل ٠ حنيفة الأولاد ما حدش منا ضامن قلبهم على بعض ٠

صـفر : ايه اللى عملته ده يا سعادة البيه ٠

الدكتور : عملت ايه ايه ٠ باضمن مستقبلهم ٠ حا اضمنه قوى يا صفر ٠ أربط لى القميص وجمد قوى علشان نضمنه خالص ٠

صـفر : يا سعادة البيه أنا ماليش دعوة ٠ أنا صاحب كوم ٠

الدكتور : أربط وقرط يا صفر ٠ لازم الضمان يكون جامد ٠ ضمان حنيفة ومستقبل نونو ٠ النجدة يا حنفنونو ٠ أبجد هـوز حطى كلمن خمسة أربعة ثلاثة اتنين واحد قدامى يا عسكرى ٠

صـفر : الحكم ٠ الحكم ٠ استنوا ٠ لسه ما قلناش الحكم ٠ ما تبوظوش القضية ٠ استنوا ٠ اسمعوا الحكم ٠ الحكم ٠ محكمة ٠٠

وتنتهى المسرحية بهذه اللمسة الدرامية التى حاولت اعادة الحياة الى الحوار الذى مات بعد الفصل الأول ·· ولا شك أن اللمسة الأخيرة تعبر دراميا وفنيا عن حالة الطبيب الذى أصابه مس من الجنون بعد محاولته الجادة فى البحث عن الحقيقة ·· ويتضح هذا من تقطيع الحوار وعلو النبرة وصخب الايقاع وتداخل الألفاظ ، ولكن لم تساعد هذه اللمسة الأخيرة على بعث الحياة فى الحوار ·

فى مسرحية « المخططين » يحاول يوسف ادريس تفادى الأخطاء التى وقع فيها فى ادارة الحوار الدرامى فى « المهزلة الأرضية » ، وهى المسرحية التى جاءت فى أعقاب « الفرافير » بكل ثوريتها فى استخدام أدوات الشكل الفنى وعلى رأسها الحوار · فقد أصيب الحوار فى « المهزلة الأرضية » بالتقرير المباشر والخطابة ذات الجرس العالى فى حين كان يستدعى مضمونها الفلسفى استخدام الأدوات الفنية التى تتعامل فى هدوء مع العقل والوجدان فى لحظة واحدة · ففى مسرحية « المخططين » تعزف كل شخصية نغمتها المميزة فى الحوار مما جنب الحوار الرتابة والملل · فقد اهتم يوسف ادريس بربط الحوار بالمستويات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية والفكرية للشخصيات ، وبذلك اختفى تماما بأسلوبه الخاص خلف الشخصيات المتحركة فى حيوية فوق خشبة المسرح · نجد مثلا العامل المدعى « ٥٦ غربية » يتحدث مع « فركة كعب » بأسلوب لا يصدر الا عن شخصيته التى لابد أن تستخدم ألفاظا وتعبيرات معينة لا تستخدمها الشخصيات الأخرى :

٥٦ غربية : أصلها مش أصول أبدا تجيبوا الواحد على مشمه دنا من لخبطى قلت آجى على هيئة أتوبيس نقل عام · كانت شورة مطينة ، ٣ فرد ضربوا منى فى السكة ، وأربع خناقات وضرب سكاكين ، اشى عض وقرص وخلافه لما طلع دينى أستغفر الله ·· دانا جنبى ده قصر له ييجى نص متر كتر الميل ·

فركة كعب : ذنبك على جنبك ·· انت اللى اخترت ·

٥٦ غربية : جرى ايه ياد انت ياد ·· وانت مالك انت ومال أختار ايه ·· وهى فيها خيرة يا مغفل البعيد ، ما هو يا تيجى راكب يا تيجى مركوب ·· قلت آجى مركوب أحسن · والله ما فى أحسن من ان الواحد يبقى مركوب فى الزمن ده · دا الراكب غلبان غلب ·

هنا تتضح المعادلة الصعبة التى حققها يوسف ادريس فى ادارة دفة الحوار ، لأنه استطاع الجمع بين السيريالية والواقعية فى توليفة واحدة على الرغم من التناقض التقليدى بينهما · فالالفاظ واللهجة الفجة التى تستخدمها الشخصية تعبر عن واقعها الاجتماعى ، فى حين تجسد الصور الغريبة التى تتكلم عنها الشخصية الجانب السيريالى للموقف والذى يريد به يوسف ادريس اختراق الأمر الواقع فى محاولة منه لبلوغ العبث الكامن داخله · فنرى الشخصية وهى تحكى لنا كيف تحولت الى أتوبيس نقل

عام لأنها فضلت القيـــام بدور المركوب الذى أصـــبح اكثر راحـــة من دور الراكب ٠

وعلى الرغم من أن يوسف ادريس لا يطبق نفس محاولته التى طبقها قبل ذلك فى « الفرافير » والتى سعى من خلالها الى مد أطراف الحوار بين الشخصيات فوق منصة المسرح والجمهور فى القاعة ، فانه فى « المخططين » حاول تكرار التجربة على المستوى النفسى ٠ بمعنى آخر فان المناجاة النفسية التى يلقيها أهو كلام فى مطلع المسرحية ، ويشحنها يوسف ادريس بطـــاقة كبيرة من روح الشعر ، هى فى واقعها موجهة الى المتفرجين على سبيل ربط القاعة بالمنصة ٠ يقول أهو كلام :

« سبحانه فالق الأصباح يا ناس ، سبحان اللى مخلى النـدى دموع ليل يفارق أرضنا البائسة ، اصحوا بقى ، بنقول اصحوا ، بنقول اصحوا ، الشمس طلعت مكســـوفة وحمرا زى الضيف الجاى على عـــالم نايم ٠ اصحوا ٠ الله ٠ ده انتم لا بالكم رايق ولا فرشكم غالى ولا غطاكو كفاية ، ونايمين ليه ٠ اصحوا ٠ دهدى ، ما تصحوا بقى ٠٠ ملعونة اللى شـدت رجل الواحد فيكو ، فقد شدتها مرة واحدة فقط وكان المفروض أن تشدها كل يوم ٠ دى مش نومة فرش دى ٠ دى نومة بطن ، انتو عايزين تتولدوا ٠٠ اتولدوا بقى » ٠

واذا كانت هذه المناجاة الموجهة الى الجمهور مكتوبة باللهجة العامية لأنه يفترض فيها أنها تدور داخل الشخصية ، فان الاحاديث الرســمية التى تلقى على سبيل الدعاية للمذهب الجـــديد للمخططين أو الخطب التى يلقيها الأخ الزعيم ، كتبت بالفصحى الكلاسيكية ووجهت أساسا الى الجمهور الذى يفترض فيه أنه يقوم بدور شعب الزعيم ٠ وهذا التنويع بين العامية والفصحى من شانه أن يمنح الحوار ايقاعات متجددة تؤكد أن لغة الحوار هى لغـــة فنية درامية أولا وأخيرا ، وليست قضية جدل عقيمة حـــول الفصحى أو العامية ٠ فالسياق الدرامى للحـوار هو الذى يتحكم فى نوعية الألفـــاظ واللهجات ٠ لذلك كانت الفصحى فى المقتطف التالى نتيجة طبيعية للموقف الدرامى الذى نقابله فى المشهد الأول من الفصل الثالث حين يفتح الســتار على عرض سينمائى أو عرض بالشرائـح يصور العالم كله وقـد تخطط ، الشوارع مخططة بالخطوط العريضة البيضاء والسوداء ، البيوت ، اشارات المرور ، الاتوبيسات ، واجهات الدكاكين والنـــاس جميعا يرتدون المخطط ، فى آسيا وافريقيا ، واسكندناوه ، حتى بالونات الأطفال مخططة والطائرات والطيور وحتى الأسماك فى البحر مخططة ٠

هذه اللوحات التشكيلية والتعبيرية تتمشى تماما مع التعليق الذى يلقى من خلال الميكرفون على الفيلم أو الشرائح ، انه تعليق بالفصحى لأن العامية فى موقف مثل هذا كان من الممكن أن تحدث نشازا فى الايقـــاع الدرامى ٠ يقول المعلق :

« وهكذا تخطط العالم أجمع والمذهب الذى بدأ مجرد ايمان فى قلب انسان واحد ما لبث أن اعتنقه نفر قليل من المؤمنين المخلصين ، كافحوا ، وناضلوا ، واضطهدوا ولكنهم بالايمان واليقين انتصروا وانتهت التعاسة من فوق سطح الكرة الأرضية وحلت الخطط محل الفوضى ، انها وان كانت رحلة المائة شهر فى عمر الانسانية الا انها لم تكن سهلة أبدا أو ميسورة . فقد كافح الناس طويلا من أجل ذلك اليوم ، وصبر مواطنو العالم كثيرا ليعيشوا الى الوقت الذى يرون فيه عالمهم وقد اختفى منه كل القبح ، وحل الجمال وأصبح الأبيض والأسود هو القانون .

اننا فى هذا اليوم الذى نحتفل فيه بالذكرى الأولى لنجاح التخطيط وشموله العالم كله انما نتوجه بقلوبنا وأرواحنا الى زعيمنا وزعيم المخططين فى الدنيا ، الى الرجل الذى آمن وانتصر وانتصرنا معه ، الى الأخ الأكبر قائدنا ومعلمنا وخالق التخطيط فى العالم كله ومطبقه » .

ان هذه الفصحى الكلاسيكية ذات الجرس العالى والألفاظ الفخيمة الرنانة توحى بعكس محتواها . ذلك أن المبالغة اللفظية التى تغلفها توحى بروح الدعاية السافرة المكشوفة ، وتدل على عدم اقتناع الراوى أو المعلق بما يقول ، وانما يريد اقناع المستمعين أن كل شىء قد فقد معناه الانسانى ، ولم يعد هناك سوى نظام فاشى يصب الناس فى قوالبه القهرية .

وهذا التناقض بين ما يقوله المعلق وبين ما يعرضه الفيلم يمنحنا سخرية درامية حادة تجسد الفجوة الواسعة والسحيقة بين الأقوال والافعال . وعندما يدرك الأخ الزعيم خطورة هذه الفجوة داخل عقله ووجدانه ، ويحاول ربط الأقوال بالأفعال حتى لا تفقد معناها ، يكون الوقت قد فات ، فهو الوقت الذى يشرع فيه فى مصارحة الجماهير التى قدمت لتهنئته بعيد ميلاده ، يمنعه المنتفعون بالنظام وذلك بوضع تسجيل قديم من تسجيلاته على الميكرفون الذى يتحدث منه الى الجماهير ، وبذلك يمنعون صوته الحقيقى من أجل استمرار النظام الزائف الذى يمنحهم السلطة والسطوة والسيادة تحت شعارات التخطيط وصب الناس فى قوالب يستحيل الخروج منها .

وبذلك يؤكد يوسف ادريس بأسلوب درامى ان الحوار بين الزعيم والجمهور ينعدم تماما فى النظم الفاشية والديكتاتورية . فالحوار بطبيعته ارسال واستقبال ينتج عنهما رأى جديد قائم على الاقناع المنطقى والاقتناع الحر . أما فى النظم الفاشية البوليسية فنجد الشطر الأول فقط من الحوار وهو الارسال وبدلا من الاستقبال القائم على الاستيعاب والاقتناع والسلوك الحر ، يأتى التنفيذ والطاعة العمياء . لذلك ينعدم الحوار بمفهومه الانسانى الديمقراطى المعروف ، واذا أراد الزعيم اجراء حوار مع الشعب حتى يستعين به ضد مراكز القوى المحيطة به ، فان هذه المراكز ستستميت لقطع هذا الحوار الذى يهدد كيانها ومكاسبها . صحيح أنها تقدسه ظاهريا أمام الجمهور ، لكنها فى حقيقتها تستخدمه اداة لتحقيق

أغراضها ومصالحها الذاتية البحتة · من هنا كانت منطقية الحوار الذى انتهت به المسرحية بعد أن نجحت جماعة الانتهازيين والمنتفعين بالنظام فى حجب صوت الزعيم الحقيقى عن الجماهير ، وأحلت محله الصوت الفاشى القديم · واذا كانت المسرحية قد انتهت بما يشبه الصلوات فى محراب الزعيم ، والابتهالات التى تقدسه ظاهريا ، لكن جوهر الحوار ينضح بالانتهازية وخداع الجماهير · بل ان الشخصيات التى تنطقه لا تستمع الى بعضها بعضا لأنها منهمكة فى هذه العبادة المزيفة :

ر · م · أ : أنت معجزة العصر وكل عصر ·

دكتور ع الريق : مؤسس وخالق المخططين فى العالم ·

طعميه : ومانح السعادة للغلابة والمساكين ·

أهـو كلام : وزعيمنا وقائدنا ·

٥٦ غـربية : ومعلمنا ·

فـركة كعب : ومثلنا الأعلى ومانحنا البركة ·

ألـاظ : وحبيبنا وحبيب الدنيا لابـد الآبدين ·

فى مسرحية « الجنس الثالث » يتأثر الحوار الدرامى بالمنهج التعبيرى الذى اتبعه يوسف ادريس فى تشكيل مسرحيته · فالحوار يعبر عن الصراعات التى تدور داخل الشخصيات بقدر ما يعبر عن أفكارها الموضوعية المتعلقة بالآخرين وبالكون بصفة عامة · ولعل أول حوار ينطق به آدم فى المنظر الأول من الفصل الاول يدل على هذا المنهج :

« أعمل ايه ؟ أضحك ؟ ألطم ؟ الكون اختل ؟ بالتأكيد الكون اختل ؟ دا أنا عالم وايمانى بالعلم زى ايمانى بالله · تحصل معايا الخزعبلات دى ، ما هو حاجة من اتنين : يا أما وباء جنونى اجتاحنى أنا والناس من غير ما نعرف ، يا أما أنا أمام ظاهرة خارقة بتكسر كل قوانين العلم ونظرياته · اذا ابتديت أخاف · أنا لأول مرة فى حياتى أرجع طفل ميت من الرعب » ·

واذا كان الحوار قد تنازل عن عرشه فى هذه المسرحية من أجل الحركة الدرامية على المنصة ، فهذا يرجع بطبيعته الى المنهج التعبيرى الذى يعتبر الحوار ضمن الأدوات التى يستخدمها الكاتب من ديكور واضاءة وحركة وموسيقى · وهذه ظاهرة غريبة فى مسرح يوسف ادريس الذى يلعب فيه الحوار دور العمود الفقرى المشكل للأحداث والمطور للشخصيات ، ولا تنازعه فى هذه السطوة والسيادة أية أداة أو حيلة مسرحية أخرى · لكن يوسف ادريس لا يكف عن التجريب ، وعلى استعداد دائم للتخلى عن كل ما يعتبر من بدهيات مسرحه اذا كان هناك ما يبرر هذا التخلى دراميا وفكريا · من هنا كان المزج المستمر والكامل بين الحوار والحركة لانتاج توليفة تعبيرية

جديدة • لذلك تتبع الحركة الحوار فورا كما نجد فى أعقاب المقتطف السابق عندما :

(يفطن الى أن دوراته بدات تضيق وكلما حاول توسيعها تضيق أكثر)
هزار ده واللا ايه ؟ كمان شوية أتسمر فى مكانى (فعلا يثبت فى مكانه أمام طرف الدكة) دى حاجة ممتعة جدا (يحاول التملص وبكل ما يملك من قوة • يحاول تحريك ساقه بلا فائدة • ينهار تعبا واعياء فوق طرف الدكة) أنا انتهيت • أنا جعان ، أنا جعان قوى • يومين بليلتين وأنا على اللضى • أنا ميت م العطش • أنا على الفجر ح أموت • (يظهر شخص غريبة تركيبة جسمه ، سمين أسمر يرتدى رداء السائقين الرسمى : بالطو أبيض ذو ياقة ملونة وعلى رأسه كاب أنيق ويرتدى قفازات بيضاء • يبدأ يدخل المشهد من ناحيته اليسرى ويدور دورة واسعة حول سرة الميدان • طريقة مشيه طريقة خاصة تبعث على الضحك) •

فى مثل هذه المواقف تتساوى الحركة مع الحوار فى القدرة على التعبير الدرامى • ذلك أن حيرة آدم النفسية والفكرية فى مواجهة ألغاز الكون جعلت الدوائر تضيق حوله بالفعل كلما حاول توسيعها • وعندما يعبر عن خوفه من تسمره فى مكانه وشلله التام نجده يثبت فى مكانه فعلا أمام طرف الدكة • أى أن الحوار هنا ذو وجهين : وجه لفظى ووجه حركى ، والوجهان يتعاونان لتجسيد دوامة البطل وحيرته •

كذلك جسد يوسف ادريس عزلة الانسان فى هذا الكون من خلال انقطاع أطراف الحوار بينه وبين الآخرين • ففى مطلع المسرحية يقضى آدم يومين فى ميدان العتبة طبقا لميعاد لا يعرف مع من ، لكنه جاء تنفيذا للهاتف الذى يدوى داخله وفى اذنيه • وفجاة يقترب من أب معه طفلان ، ويندفع نحوه مخاطبا اياه لكن الرجل وأطفاله يمضرن وكأنهم ما سمعوه أو رأوه • فيعض آدم على شفتيه غيظا ويندفع ناحية سيدة ترتدى الملاية اللف وتحمل فوق رأسها بقجة ، ينادى عليها فلا تسمعه ، يضع فمه فوق اذنها ويصرخ لكن المرأة تمضى وكأنها لم تلحظ شيئا • وعندما يلمح بائع سميط مقتربا ينادى عليه ، لكنه بدلا من أن يرد عليه يجلس على الأرض ويضع السبت بجواره وينفض حذاءه • وعندما يدور آدم دورته التالية تكون الدائرة قد ضاقت بحيث يصبح بائع السميط خارجها • يحاول الاتجاه اليه فلا يستطيع ولا يبقى أمامه الا أن يكمل الدائرة • تنتاب آدم حالة هياج ويرفع صوته صارخا لعل أحدا يسمعه • وفجأة يقبل أفندى رفيع جدا ونحيل فى عكس اتجاه سير آدم مندفعا ناحيته فى ترحاب فاتحا ذراعيه وعلى وجهه ابتسامة واسعة • آدم يتوقف عن هياجه ويبتسم ويفتح ذراعيه ويهم بالاندفاع تجاهه ، ولكن الرجل يتجاوزه بحركة مفاجئة ويخبط رجلا سمينا آخر على كتفه •

بهذا الأسلوب يستفيد يوسف ادريس من منهج مدرسة العبث فى الحوار المسرحى • فقد أصبحت اللغة أداة انفصال بدلا من أن تكون وسيلة

اتصال بين البشر ، فلايهم أن يتكلم الانسان أو لا يتكلم لأن النتيجة واحدة : هى أن الآخرين لن يفهموه أو حتى لن يسمعوه · وتزداد عزلة الانسان المأسوية كلما ارتقى فى مدارج النضوج الفكرى والوعى العلمى الموضوعى ، فهو بذلك يرفض الانضواء تحت روح القطيع ، عندئذ يحس أفراد القطيع أنه غريب وسطهم ومن ثم يتجاهلونه أو يلفظونه ، وخاصة عندما يجدون أنه يتكلم لغة غريبة غير مفهومة قد تسبب لهم احساسا بالصدمة أو تثير فى داخلهم عقد النقص ·

وكانت مأساة آدم بكل المسرحية من هذا النوع الى حد كبير · فقد استمع الى صوت الهاتف فى داخله وفى أذنيه حتى يبحث عن معنى وجوده فى هذا الكون ، ومجرد البحث عملية لا يقوم بها الا أفراد يعدون على أصابع اليد الواحدة فى الجيل الواحد ، وغالبا ما يكون منهم المفكرون والفنانون والعلماء والأدباء · وهؤلاء فئة لا يتقبلهم المجتمع الا بعد أن يفهمهم ، وعادة تستغرق عملية الفهم وقتا طويلا ، بل وقد يمر الجيل بأسره دون اتمامها مما يجعل هؤلاء الرواد يعيشون فى عزلة قاتلة ويتكلمون لغة لا يفهمها أحد · لذلك يقول آدم لعشماوى :

« أنا هويت العلم لأن العلم مغامرة لاكتشاف أى مجهول · حتى لو ضاعت حياتى وأنا باكتشف المجهول أحسن مليون مرة ما تضيع يوم ورا يوم وأنا عايش على المعلوم · انا لازم أعرف ايه الحكاية » ·

وتطبيقا للمنهج التعبيرى السيريالى فان الحوار لا يدور فقط بين البشر فى المسرحية ، بل يدور بين كل الموجودات والمخلوقات من حيوان ونبات ، بل بين كائنات لاتمت الى مانعرفه بصلة · ان يوسف ادريس يفترض أن وحدة الكون لابد أن تنهض على حوار بين كل الكائنات والموجودات ، حوار لا يعتمد على الكلمات والألفاظ والاصوات والمعانى التقليدية ، فهذه كلها ابتكارات من صنع الانسان ، لكن الكون أشمل من ذلك بكثير · وهناك حوار أزلى سرمدى أبدى يربط جزئيات الكون بصرف النظر عن الحدود التقليدية للزمان والمكان · وهو الحوار الذى رأينا منه لمحات بين آدم والكائنات التى قابلها وتعامل معها فى العوالم المتتابعة التى مر بها · انه حوار أرقى بمراحل من الحوار التقليدى الذى يتعامل به البشر ، حوار أشمل وأعمق وزاخر بالمعانى التى تخرج عن دائرة الذات الضيقة ، والمصالح المادية المباشرة :

آدم : ··· هو فيه بنى آدمين تانيين ؟

الكائن : طبعا فيه ··· دول الجنس الانسانى الأرقى ·

آدم : أمال احنا ايه ؟

الكائن : انتو الجنس الأقل رقيا ·

آدم : احنا ؟ الـ ٣٥٠٠ مليون بنى آدم اللى ماليين الأرض ، دول الجنس الأقل رقيا ؟ فيه غيرهم كمان جنس أرقى ما نعرفشى عنه حاجة ؟ أرقى فى أيه بقى ؟

الكائن : لأنهم الانسان ، الانسان الحقيقى ·

آدم : أمال احنـا ايه ؟

الكائن : انتم بشر صحيح انمـا دافعـكم للحيـاة حيوانى ، البقاء عنـدكم للأقـوى والأذكى والاكثر اجــراما ، هم البقـاء عنـدهم للأكثر انســانية ·

آدم : كلام غريب قوى ، قصدك ايه بالانسانية ؟

الكائن : القـدرة على التـوافق والتعاطف والتواؤم والحب ، دول النـوع الأرقى اللى تطـور من الانســان بتاعـكم ، زى الانسان بتاعكم ما تطور من الحيوان ·

آدم : مش قادر أصدقك قوى · التطور مستمر صحيح بس داخلنا احنا · الانسان الأرقى هو احنا برضــه ·

الكائن : مش ممكن يكون التطور داخلكم والا كانت القرود بقت الانســان · التطور معناه خلق نوع جديد خالص · وده اللى حصل فعلا ·

آدم : طب ما يبقى اتخلق فينا برضه · لأن احنـــا قادرين برضه على التوائم والحب ·

الكائن : مش صحيح · دا جنسكم مش قادر على حب نفسه حتى · ده هو الجنس الوحيد اللى تقريبا تلت أفراده بيقتلهم التلت التانى بينمـا التلت التالت قاعد يتفرج ومش مستنكر · يعنى فى كده أقل حتى من الحيوان · عمرك سمعت عن حمار قتل حمار ؟ واللا ديب تربص لديب وقتله مع سبق الترصد والاصرار ·

آدم : بس مع كده هـــو الجنس اللى عمـــر الأرض واكتشف قوانينها وسيطرة على كل شىء فيها ·

الكائن : بس برضه للأسف هو اللى عمل كده عشان يبتـكر وسائل أذكى يحارب بيها بعضه ·

من هذا الحوار نستطيع القول بأن مفهوم « الجنس الثالث » عنـــد يوسف ادريس يعد تطويرا لنظرية التطور ودفعة الحياة التى عبر عنها برنارد شو فى مسرحيته « الانسان والسوبرمان » · وقد يتشابه الحوار فى كل من المسرحيتين من ناحية المضمون ، وان كان برنارد شو يؤمن بأن الانسان الأعلى امتداد للانسان العادى الحالى ، فى حين يؤمن يوسف ادريس بأن هناك جنسا ثالثا مختلفا تماما فى عناصره عن الجنس البشرى الحالى · لكن الاختلاف

الحقيقى يكمن فى أن برنارد شــو يهتم أســاسا بالمضمون الفلسفى ويضــع الحوار فى خدمته لدرجة أن الشخصيات تتحول فى كثير من الأحيـــان الى متحدثين بلسانه ، أما فى حـــالة يوسف ادريس فالصبغة السيريالية التعبيرية أخضعت المضمون الفلسفى لجماليات الحــوار الدرامى · وهــذا دليل على أن الفكر عند يوسف ادريس كان مجرد مادة خام قابلة للصياغة الفنية التى تعتمد على التشكيل الفنى والحوار الدرامى ورسم الشخصيات وتتابع المواقف وتوليد الأفكار منها ·



الفصل الثالث

معنى الوجـود

قد يظن القارىء من عنوان هذا الفصل أنه سيدور حـــول مبحث من مباحث الفلسفة التى تعالج معنى الوجود والذى يعد أهم المضامين الفلسفية منذ سقراط حتى سارتر ·· ولكننا سنعالج هذه القضية من خـــلال مسرح يوسف ادريس فقط : أى أننا لن نلقى ضوءا عـلى يوسف ادريس كفيلســوف لأن هذا الجانب لا يهمنا كثيرا فى حد ذاته بقدر ما يهمنا أثره على مسرحه وفى خلقه لشخصياته ومتابعته للمواقف المختلفة ، لأن كل اهتمام هذه الدراسة منصب على يوسف ادريس الكاتب المسرحى الفنان سواء كانت مضـــامينه فلسفية أو اجتماعية أو اقتصادية ·· الخ ، لأن مهمة الناقد المسرحى يجب ألا تتعدى حدود المسرح والا شتت انتباه القارىء الى ميادين أخرى لا تمت الى المسرح بصلة من بعيد أو قريب ·· وليس معنى هذا ان على النــاقد أن يقصر ثقافته على المسرح فقط بل عليه أن يهضم شتى أنواع المعرفة الانسانية عموما والفنية خصوصا ومنها الموسيقى والتصـوير والنحت والباليه والفلســـفة وتاريخ الفن ·· الخ · لكى يساعد القارىء على توسيع أبعاد فهمه للعمـل الفنى وزيادة استمتاعه به ·· ومع هـــذا يجب أن تنحصر مهمته فى عملية التوسيع والا شتت انتباه القارىء بعيدا عن العمل الفنى ذاته : أى عليـــه أن يستفيد من هذه الفنون وأشكالها الجمالية فى القاء الضـوء على مواطن الضعف والجمال فى العمل الفنى والسبب الذى أدى الى هذه العوامل ··

وربما قال قائل : اذن ·· اذا كنا سنحلل قضـــية معنى الوجود فى مسرح يوسف ادريس من وجهة النظر الفنية البحتة ، فهى ليست خاصـــة بيوسف ادريس فقط ولكنها موجودة عند معظم كتاب المسرح العالمى القـديم منه والمعاصر ·· فكل الشخصيات عند هؤلاء الكتاب تبحث عن معنى لوجودها من خلال الأحداث والمواقف المختلفة ، ولكننا نقول انه عندما تصير قضـــية معنى الوجود هى الشغل الشاغل للشخصيات وعندما تتحول الى الدافع الرئيسى المشكل لسلوكها وبالتالى للبناء العام للمسرحية ، ففى هذه الحـــالة تلعب دور العمود الفقرى الذى يربط مختلف عناصر المسرحية ، لأنها ليست مجرد خط جانبى فى خلفية المواقف ولكنها نغمة أساسية تقوم بدور اللحن القـائد لباقى التنويعات والمتابعات وتلح من حين لآخر على كيان معظم الشخصيات وخاصة الرئيسية منها بحيث تسلك سلوكا معينا يحقق لها معنى وجودها ·· ومن هنا نبعت أهمية هذه القضية التى سنحاول تحليلها بايجـــاز فى هـــذا الفصـــل ··

فى مسرحية « ملك القطن » يتخذ معنى الوجـــود أو تحقيق الذات أشكالا متعددة تختلف من شخصـية الى أخـرى باختلاف التفكير والبيئة والثقافة ٠٠ فمثلا نجد نظيرة زوجة السنباطى صاحب الأرض ، تلك المـرأة الجاهلة التقليدية قد ركزت كل اهتمامها فى الحصول على « الكردان » ٠٠ وتظل تلح عليها من حين لآخر لدرجة أنها تكاد تخنق زوجهـا وهى تقيس عليه الجلباب لعدم قدرته فى الوقت الراهـن على شراء الكردان لها ٠٠ وهى لا تخضع فى تفكيرها أى اعتبار آخر سوى الحصول على هذا الكردان ٠

وغالبا ما يتركز معنى الوجود عند الشخصيات الثانوية فى المظـاهر المادية التى يمكن الحصول عليهـا بسرعة واستعمال الحواس الخمس فى ادراك وجودها ٠٠ وغالبا ما تتميز هذه الشخصيات بضـيق الأفق وضحالة المعرفة وسطحية التفكير ٠٠ وكل الاختلاف بين هذه الأنماط يكمن فى الاختلاف الاقتصادى النابع من تنوع طبقات المجتمع وتعددها :

أى أن الاختلاف يوجد فى المظاهر المادية التى تحددها القوة الاقتصادية ولكن الدافع الى التفكير فى الحصول عليها هو فى جوهره واحد ٠٠ نجـد مثلا أم محمد زوجـة قمحاوى تقول له :

« والمصحف الشريف ان ما عرشت الدار السنة دى ٠ لانى سـايبهالك وماشية » ٠٠ فهى تريد تحقيق ذاتها من خلال العيش فى دار لها سقف متين يحميها حر الصيف وبرد الشتاء ٠٠ وهذا طلب معقول جدا وضرورى ولكن قمحاوى الأجير البائس لا يملك ما ينفذ به رغبتها ٠٠ ولو استطاع الحصول على المال الضرورى للبى نداءها فى الحال ، ولكن أم محمد لا تراعى ظروف زوجها وتهدده بالهجر اذا لم تتحقق ارادتها ٠٠

كذلك ابنه محمد الذى يحاول تحقيق وجوده فى الزواج من سـعاد ابنة السنباطى صاحب الأرض ، ولا يحاول مراعاة ظروف أبيه بل يضـع كل همه فى تلبية النداء الجنسى الذى يصرخ طالبا الحصـول على أنثى ٠٠ ولذلك ينتهز فرصة طلب أمه « بتعريش » الدار فيسارع بقوله :

محمد : (من داخل الكيس) وأنى يابا عاوز اتجوز ٠٠

بينما لا تضع سعاد ابنة السنباطى فى اعتبـارها مركز أبيها الطبقى فيما يختص بالشروط التى تشترطها فى زوج المستقبل ٠٠ فكل ما تطـلبه يتركز فى رجولة زوجها وفحولته بصرف النظر عن أى اعتبار آخر : أى أن تحقيق وجودها وتأكيد معناه يكمن فى الاشباع الجنسى ولا يتعدى حـدوده الى مناطق أخرى من مناطق اثبات الكيان :

سعاد : انى عايزه اللى ياخدنى يكون طول العرق اللى فى الصـالة وتخنه وسرح زيه ٠

محمد : وأنى ما انفعش

سعاد : انت طول العرق ؟

محمد : انى طوله وطوله وأطول منه كمان ٠

سعاد : (تضحك) تبقى تنفع ٠

أما وجود أبيها السنباطى فيتركز فى كيفية الحصول على أكبر قـدر ممكن من الأرباح التى يحاول استخلاصها من الاجراء الكادحين من أمثـال قمحاوى ٠٠ وفى اللحظة التى يحس فيها بمقاومة من هؤلاء الأجراء ويدرك أن كيانه الذى يحاول المحافظة عليه والقائم على الاستغلال مهدد بالانهيـار يلجأ أحيانا الى التمارض واسـتدرار العطف واحيانا اخـرى الى التهـديد والتحدى السافر ٠٠ كما يفعل مع قمحاوى فى الفقرة التالية :

السنباطى : (بشخط) ما هو انى عارف يومك المهبب ده مش ح يفـوت كل سنة ترازى فيه المرازاة دى ٠ يا جدع حرام عليـك ٠ انى عندى ضغط ٠ وكلمة زيادة وأموت ٠ أنت عاوز تموتنى ٠ انت عاوز تقتلنى ٠ يا قمحاوى يا أبو ابراهيم كل سـنة ليك الـدور ده ٠ أروح فين يا ناس من الرجل وأجى منين ٠ اسمع ٠ انى موش عاوز ولا كلمة ٠ أنى حا أقول لك على الحساب كله مرة واحدة وموش عايز ولا كلمة ٠

والصراع غالبا ما يتولد عند يوسف ادريس من محـاولة تأكيد كل شخصية لوجودها فى مقابل وجود الأخرى ٠٠ وغالبا ما يتناقض معهـا بحكم المصالح المتعارضة والعلاقات المتناقضة ٠ ففى مقابل تأكيد السنباطى لكيانه نجد المحاولة المضادة التى يقوم بها الأجير قمحـاوى حتى يستخلص حقه المهدر من بين براثن السنباطى المستغل ٠٠ ولا يجـد قمحاوى طريقـة أخرى لتحقيق وجوده الذى يقارب العدم سوى فى الحصول على أجره مقابل زرع القطن ورعايته طوال العام ٠٠ وهو لا يطلب أكثر من حقـه ومع ذلك يحاول السنباطى حرمانه منه باستقطاع معظمه مقابل ما يدعيـه من ايجـار الذرة الصيفى ومحاضر الدودة وثمن جوالات السماد الكيماوى وثمن البذرة وايجار أنفار جنى القطن وثمن تقاوى الغلة وايجار جنى القطـن ٠٠ الخ ٠ لحظتها يحس قمحاوى بالعدم يدك كيانه دكا ويحاول محو وجوده محـوا فيظهر على وجهه الوجوم الشديد ويقول لابنه محمد الذى يقبع داخل كيس القطـن :

قمحاوى : ما تدك يا واد الكيس كويس ٠ دك يا واد الحتـه الطرية دى خلينـا نخلص ٠ دك يا واد ٠ دك يا واد يانى يا اللى عـايز تتجوز ٠ دك ٠٠

سنباطى : انت موش سامع والا ايه يا قمحاوى ٠٠

قمحاوى : دك يا جحش بكعبك ٠

سنباطى : قمحاوى ٠

قمحاوى : (ينظر اليه ولا يتكلم)

ويظل الصراع بين كيانى قمحاوى والسنباطى ٠٠ ولكن الغلبة للأخير بحكم القوة الاقتصادية والخلفية الطبقية والوصفية الاجتماعية التى تسانده وتقف فى صفه ضد الكادحين من أمثال قمحاوى ٠٠ وبذلك يفقد قمحاوى كل مقومات وجوده لأنه لا يستطيع الحصول على مجرد حقه فى الحيـــاة ٠٠ ويبدو فى نظره أن قوانين الوجود راضية عن هذا الظلم الذى يطحن كيـانه ويلغى وجوده كانسان عليه واجبات وله حقوق ، لأن وجـــود أى شخص يتحقق من خلال حصوله على حقوقه وأدائـه لواجبـاته ٠٠ فاذا انتفى وجود هذين الشطرين أو أحدهما انتفى بالتالى وجوده الانسانى ٠٠ ولذلك يواجه قمحاوى بالحقيقة المرة التى تقول له أن عليه واجبات وليس له حقوق : أى اهدار وجوده ٠٠ وهو بهذا الاهدار لا يستطيع الاستمرار فى الوجـــــود الحى ٠٠ ولكنه كانسان يملك تلك الارادة الغريزية التى تدفعه الى تقبـــل الحياة على علاتها ٠ ويحاول ايجاد منفذ آخر يحقق له وجـــوده ويعطيه معناه الذى يفتقده ٠٠ وبالفعل تأتى الفرصة عندما تشتعل النار فى القطن ، فيهب لا نقاذه من الحريق ٠٠ وعندما يحقق ما أراد يشعر أن المعنى قد عاد الى وجوده : أى أن انقاذ القطن من الحريق كان المعـادل المجسم لانقـــاذ وجوده من العدم وفقدان المعنى وضياع الدلالة ٠٠ ويبدو أن الانسان عنـد يوسف ادريس مكلف بالبحث عن دلالة وجـــوده ومعنـــاه حتى يســتطيع الاستمرار فى الحياة :

قمحاوى : (يخـرج من البيت وأولاده ومـراته يتبعـونه) حصـل خير يا سنباطى أفندى حصل خير ٠ جات سليمة الحمد لله ٠ انطفت خلاص ٠ (الدخان ينقشع تدريجيا) آدى الحريقة يا سيدى ٠ بسلامته ابنك كان مدارى فى المخزن بيشرب سيجارة ٠ قامت الولعة شبكت فى القطن ٠

الحاج : (يلكز قمحاوى فى جنبه ويقول بصوت منخفض) ما كنت تسيبه ينحـرق متحمس على ايه ٠ انت نابك منـــه حاجة ٠ ما كنت تسيبه ينحرق ٠

قمحاوى : (بزعيق هائل) أسيبه ازاى يا حاج ٠ أســـيبه ينحرق ازاى يا ناس لو كنت انت اللى زرعته ما كنتش تقـــول كده ٠٠ ده عرقى ٠ ده شقايا ٠ دا حته منى ٠ أسيبه ينحرق ازاى ٠٠

وبهذا يحس قمحاوى أن عرقه لم يضع هباء بانقاذ القطن وبالتـــالى استطاع تحقيق وجوده واعادة المعنى الذى افتقـده فى صراعه الاقتصـادى والطبقى مع السنباطى ٠٠

فى مسرحية « جمهورية فرحات » تبرز لنا وطأة الواقع الجاثم على كيان الصول فرحات من مجرد وصف الكاتب لجزئيات المنظر الخلفى الذى تدور أمامه أحداث المسرحية ·· يقول الكاتب :

« على يمين المكتب السلاحليك · وفيه بنادق مجنزرة · وخلفه لوحة عليها خوذات وسلاسل وجنازير وبلط · وعلى اليسار خزانة قديمة فوقها مروحة لا تستعمل · الجدران مطلية لمنتصفها باللون الاسود ·· والوقت حوالى التاسعة مساء والنور شاحب وضعيف والوجوه تبدو غلبانة وفيها قبح وبشاعة · حين يفتح الستار يكون أمام الضابط النوبتجى مجموعة متهمين يحجبونه عن الجمهور ولا يظهر وجهه الا حين يقفون صفا · الجو كله مزدحم بالرهبة والخوف والسلطة » ·

هذا هو الواقع المحيط بوجود الصول فرحات الذى أوشك على أن يحال الى المعاش ولم يستطع حتى الآن العثور على معنى لوجوده أو دلالة لحياته ·· ورغم هذا لم ييأس بعد لأنه مازال يحلم بجمهورية مثالية يستطيع كل فرد فيها أن يحقق وجوده بالأسلوب الذى يرتاح اليه وأن ينعم بمستوى عال من المعيشة يرفعه من مرتبة المطحونين الى المستوى الذى تكون فيه للحياة أسباب متعددة تجعله يتشبث بها ويحرص عليها ·· وفى اللحظات التى يجثم فيها الواقع على كاهله بكل ثقله يهرب منه فى السخرية بالجمهور المتردد على قسم الشرطة لعله يجد فى هذه السخرية نوعا من اعتزازه بنفسه واستعلائه على الآخرين وتأكيدا لذاته الضائعة مثل هؤلاء الضائعين المترددين عليه ، وكأنه باستعلائه هذا ينقذ نفسه من مشاركتهم نفس الضياع الذى يسود حياتهم ·· وبما أنه يحقق وجوده بهروبه من الواقع ، فلابد اذن أن يتعالى على المترددين عليه من الجمهور لأنهم يمثلون هذا الواقع الثقيل · ولنأخذ افتتاحية المسرحية مثالا على الحاجز الذى يحاول الصول فرحات وضعه بينه وبين الجمهور حتى لا يجرفه الواقع ويسحق كيانه :

فرحات : ما تنطق يا بجم ·· اسمك ايه ··

واحد : حلاوة ·· (ترتفع غمغمة الواقفين) ·

فرحات : بس ·· اخرس انت وهوه ·· اخرس يا حيوان ·· حلاوة ايه يا لوح اخرس انت ·· انطق انت ·· اسمك ايه ··

الواحد : حلاوة على حلاوة ·

فرحات : بس · ولا كلمة · بس ·· راجع على يا عبد التواب ·· اللى يسمع اسمه يرد كلمة واحدة موش عاوز ·· واللى يسمع اسمه يرد ·· أوقف صف انت وهو ·· صف يعنى صف ·· وجع لما يصفى عينك منك له · (المجموعة الواقفة تأخذ فى عمل صف غير متناسق وهنا يظهر وجه فرحات والكاب فى منتصف جبهته ·· ومعطفه مزرر لآخره · ملامحه قاسية مشدودة لا رحمة فيها) ·

فرحات : لكاعة موش عايز ·· هى كلمة وحياة مين شـــدت رجلك انت وهو · (الواقفون يزومون) ·

هكذا يباشر الصول فرحات سلطانه على الجمهور المتردد على قسـم الشرطة وهو يحس بأن وجوده لن يتحقق الا من خـــلال العجرفة والصرامة والحزم بداع وبدون داع ·· وربما كان هناك دافع آخر لهذا الســلوك ، وهو سأمه البالغ من وجوده الممل وحياته الرتيبة مما قضى على رحابة صـــدره وتقبله للآخرين فى يسر وسهولة ·· أى أنه يحقق وجوده بهروبه منه ·· فقد دفعه السأم والملل والضجر الى هذا السلوك الذى يجد فيه منفذا على حياة فيها ظل من الكبرياء والأنفة والعنجهية مما يمنح وجوده دلالة ما ·· ويطفـو على سطح كلامه احساسه بأن هذا الجمهور لا يحترم سوى المناصب بصرف النظر عن الأشخاص الذين يشغلونها : أى أى قيمة وجـود الانسان تسـتمد من المنصب الذى يشغله وليس من كيانه كانسان يفكر ويحس ويعيش :

واحـد : والله لباعت تلغراف لرئيس الوزرا ·

واحـد : انت فين يا نيابة ·

فرحات : بقى يعنى يا ولاد منقرع انت وهو ·· الواحد منكو عامل هنـا فرخ ·· ولم يقف قدام المعاون والا المأمور يبقى زى الفرخة ·· هو الذوق ما ينفعش فيكو ·· ما تخرس يا واد انت وهو ·· اللى يسمع اسمه يرد ·· راجـع على يا عبد التواب ·· محمد على نعجـة ··

ومأساة فرحات أنه يحس بالزيف والكذب الذى يحيط بوجـوده فيفقده كل طعم ·· فمعظم الشكاوى التى تقدم اليه مزيفة وأغلبية البـلاغات التى تصله كاذبة ·· ولا يستطيع أن يلمس بيده شيئا أصيلا حقيقيا ·· وهو لهذا يعامل الجمهور معاملة فظة لأنه العامل الأول الذى أحاط حيـــاته بالزيف ووجوده بالكذب ، واذا حـاول الوصـــول الى الحقيقة ، وقفت فى طريقه عقبات عديدة لا تحصى ·· وعندما فشل فى العثور على الحقيقة لجأ الى أحـلام اليقظة يحقق فيها وجوده الذى فشل فى تحقيقه على أرض الواقع :

البت : (بمسكنة) أم سكينة والبت عيوشة وبنت أختها نبوية والـ ····

فرحات : ما لهم ؟ · ما لهم ؟ ·

البت : (تبكى) اتلمـــوا على وضربونى فى بطنى · آه يـا جنبى وأم سكينة ·· عضتنى هنا فى كتفى · وزغدتنى فى بطنى ·· والبت عيوشة قلعتنى الحلق ·

الصول : (مقهقها) شايف يا أسـتاذ · شـــايف · موش قلت لك · كله وحياتك كدب كله نصب واحتيال · موش بذمتك دى حيلتها الباى الأزرق ··

وهو يصر على وجود الأستاذ محمد بجواره الذى يظن أنه ضيف على القسم حتى يحكى له عن همومه ، ويحس بصدى لمتاعبه عند شخص آخر ·· لعل وجود هذا الصدى يؤكد له وجود من يحس بوجوده :

فرحات : (مقاطعا) والنبى أنا عارف انى عطلتك · حاكم أنا باجى على الناس الذوق اللى زى حالاتك كده ·

محمـد : يا سيدى والله ما عطلتنى ·· أصلى ··

فرحات : والله عطلتك · لكن معلهش ·· آدى انت بتتسلى ·· موش بذمتك أحسن من السيما ··

ثم يبدأ فى سرد حلمه الاكبر له الذى يدور حول مهراجا هندى جـاء لزيارة مصر ويصفه بأنه « راجل غنى قوى من الجماعة اللى عندهم فلوس قد الفقر اللى عندنا » ·· ويحاول المنتظرون من الجمهور مقاطعة فرحـات حتى يقضى لهم حاجاتهم فينهرهم فى حزم وقسوة لأنه يشعر أن الواقع الثقيل يضغط مرة أخرى ليلغى وجوده الذى يحاول تحقيقه فى الأحلام · ويستأنف حكايته لمحمد فيقول أن هذا الرجل الفاحش فى ثرائه خرج ذات يوم من الفندق فسقطت منه ماسة ثمينة للغاية ، عثر عليها شاب فقير ومتعطل ونظرا لأمانته المطلقة أخذ الماسة وأعطاها لصاحبها الهندى ·· فحاول الأخـير مكافأته على أمانته باعطائه قدرا من الذهب ، ولكن الشاب رفض بيع ذمته فى مقابل الذهب مما أثار اعجاب الهندى ودهشته واكباره ·· فعرض عليه أن يعمل مرشدا سياحيا طيلة اقامته بمصر ·· وفعلا زار معه كل المناطق الأثرية وفى نهاية اقامته عرض عليه مبلغا من المال فرفض الشـاب مرة ثانيـة ·· زاد اكباره له ولم يجد بدا من العودة الى بلده دون مكافأته ·· وهنـاك ألحت عليه فكرة رد جميـله اليه ففكر فى شراء ورقة يا نصيب ·· ولضـمان المكسب اشترى مـائة ورقة ·· وجـاء يوم السحب وربحت الورقة مليون جنيه ·· اشترى بها سـفينة ضخمة وحملها بكل النفـائس من حـرير وجواهر وعاج وريش نعام ثم أرسلها الى الأسكندرية باسم الشاب الفقير ومعها عقد البيع خالص على الاستلام ·· استلم الشاب السفينة ·· وتاجـر فى حمولتها واشترى سـفينة ثانية وثالثة ·· وتضـاعفت أرباحه بحيث اشترى كل السفن التى يمتلكها الأجانب ·· ثم اشترى مصنعا للنسيج عمل به مليون عامل ، ومصـنعا للزجاج ومضربا للأرز ومحلجا للقطـن ومعمـلا لتكرير السكر والبترول ومصنعا للورق حتى امتلك مصانع مصر كلهـا ·· ثم جمع المصانع كلها على مسـاحة عشرة آلاف فدان ·· نصـفها للمصانع والنصف الآخر لسكنى العمال حيث عاشوا فى بيوت نموذجية ·· ولم يستغل عرق العمال وكدهم فكل الأربـاح كانت عـائدة اليهم ·· وذهب العمال الى مصـانعهم بملابس نظيفة مهنـدمة ·· وبعـد الظهر يلبسون الحلل الفاخرة والأحذية الجميلة حيث يذهبون الى المقاهى والحدائق الغناء ·· وأصبحت حياتهم مرحا وضحكا لا ينتهى ·· وفى الليل يذهبون الى السينما التى حفلت بها كل الشوارع ·· ولا يقع بينهم أى نـوع من الشجار أو المشاحنات ·· ولذلك استراح جنود الشرطة وأصبح عملهم متعة رائعة ··

ويستمر فرحات فى قصته الخيالية التى تتخللها مقاطعات الجمهور الذى يرده فى حزم وقسوة حتى يستمتع بالقصة التى يجد فيه راحة باله وتحقيق وجوده ٠٠ ولكن اللمحة الساخرة التى يضيفها يوسف ادريس الى نهـــاية المسرحية تمحى كل محاولات فرحات لاثبات وجوده ، لأنه تبين أن الأستاذ محمد الذى استمع الى فرحات يحكى له حلمه الجميل ، قد جاء الى القسم متهما بدليل وجـــود الشرطى الذى يلازمه والذى لم يلحظه فرحات الا قرب نهـاية قصته لانهماكه الشـديد فيها ٠٠ وبذلك تتغلب نغمة الواقع الثقيـل على نغمة الوجود المزيف الذى حـــاول فرحات أن يحققه لنفســـه ٠٠ حتى أنه حرم من مجرد المعنى الذى يبحث عنه فى الخيال ٠٠ ووجد نفسه مضطرا الى ممارسة الواقع الذى يلغى كل معنى لوجوده ٠

فى مسرحية « اللحظة الحرجة » تختلف مفاهيم البحث عن معنى الوجود من شخصية الى أخرى ٠٠ هذا الاختلاف يصـل الى حـــد التناقض الذى يتولد منه الصراع الذى تقوم عليه المسرحية ٠٠ فالجيل الجديد الذى يمثله سعد يجد أن تحقيق وجوده يكمن فى الدفاع عن الوطن والذود عن حياضه ضد المعتدين على بور سعيد حتى لو أدى هذا الى القضاء على وجـــوده الفعـــلى فى الحيـــاة ، لأنه لن يقضى على معنى وجـــوده بل سـيحوله الى حقيقــة خـالدة ٠ وذلك راجـــع الى اعتزاز الجيـــل الجديد بنفســه وثقته فى مقدرته على القيام بالأشياء التى يعتقد أنها الصواب والتى تمنح كيانه دلالة ومغزى ٠٠ ومن هنا كان ايمـــانه بالحياة الحـــرة الكريمة أو الاستشهاد فى سبيل الوطن ٠٠ فمعنى الوجود عنده لا ينتمى الى مجرد ذلك النوع المادى الحيوانى والا فقد معناه أصلا ولكنه ذلك الوجود الذى يحمل فى طياته كل المعانى الانســـانية والدلالات التى ترفع الانســـان عن مرتبة الحيوان : أى وضـــع المثال الانسانى فـوق الواقع الحيوانى ٠ والجيـــل الجديد ينظر الى الوجود نظرة كيف لا نظرة كم ، فالذى يهمنا هـــو كيف نعيش ولماذا وليس عدد الأعوام التى نقضـــيها على هذه الأرض حتى ولو كانت بدون معنى ٠ ولذلك نسمع سعد يقول لأمه :

ســـعد : اسمعى يا وليه ٠ كتر الكلام مش ح يفيد ٠ أنا ليه دمـــاغ بفكر بيها ٠ واللى على كيفى ح أعمله ٠ سامعه والا مانتش سامعة ؟

هنيـــة : سامعة يا أخويا ٠ ما تضربلك قلمين وتسكت ٠ وعلى أخر الزمن بتقول لى يا وليه ٠٠ (ثم بصوت عـال فجأة) بس قـــول لى ، بس بتعملوا ايه فى التداريب دى ؟ ٠ وبعـــدها ايه ؟ ٠

ســـعد : بعدها نحارب ٠٠

هنيـــة : وتيجى شايلينك البعيد على نقالة ٠

ســـعد : أهو يفضل لك مسعد ومحمد ٠٠

هنا يتحد وجود الوطن مع وجود الشخصية وتتغير النظرة الأنانيـــة المحدودة الى تلك الشمولية التى تحول الوجود الانسانى كله الى وحـــدة شاملة متفاعلة ٠٠ ولكن هنية ــ التى تمثل الجيل القديم ــ ترى أنها قد حققت معنى وجودها بتربيتها لأطفالها حتى شبوا عن الطوق وصاروا رجالا ونساء

يستطيعون انشاء بيوت وأسر مستقلة ، ويجب عليها أن تحافظ عليهم بقـــدر امكانها لأنها بهذا تحافظ على معنى وجـــودها الذى استطاعت تحقيقه ·· والا لو مات أحدهم لانتهى المعنى وضاعت الدلالة التى عاشت من أجلها ·· ولا شك أن عنصر الأمومة وحب التملك وضيق الأفق الذى يتسبب فيه انعدام الثقافة ·· كل هذه عناصر تحد من نظرة الأم الى بعيد وتجعلها ترى الجنون كل الجنون فى تصرفات ابنها الذى ركزت فيه كل الجهـــود حتى يصـــير مهندسا ناجحا ، لأنه بتصرفاته تلك يهددها بضياع معنى وجودها وهـــدف حياتها الماضية الذى عاشت من أجله ··

ولا غرو أن تستميت الأم فى الدفاع عن معنى وجودها ، ولذلك لا يجب أن نتهمها بانعدام الوطنية لأن ثقافتها وجيلها وتربيتها تحتم عليها النظـر فى حدود كيانها كأم فقط وليست فى اطار وجودها كمواطنة تعيش فى وطن يمر بظروف عصيبة وحاسمة ·· وهى لا تدرك أن لهذا الوطن حقا عليها حتى فى أولادها وأن وجودها لن يكتسب معنـاه الكريم الا من خلال الوجـــود الكريم للوطن كله ·· ولذلك لا يمكن لامرأة مثل هنية أن تفهم شابا مثل سعد للتناقض الواضح بين العقليتين والثقافتين ، ولن يصلا الى نقطة التقـــاء للصراع القائم بينهما فيما يختص بمعنى الوجود :

سعد : (منفجرا) يا عالم علمتونا الجبن · يا عالم خليتم الدنيا تركبنـا وتهز رجليها · الأم فى بلاد بره بتشيل البندقية وتحارب · أمهـات زى الاسود بيطلعوا رجاله · وانتم هنا شاطرين تكسروا مقاديفنا · طول عمركم عايشين فى ذل وعاوزين تذلونا معاكم ·

وبذلك يتحول لفظ الوطنية المجرد الى معنى ملموس فى حياة الأفراد ، لأنه فى الدفاع عن الوطن يكمن الدفاع عن معنى الوجود ·· ووجود الافراد ينبع من وجود الوطن نفسه ·· ويستميت طرفا الصراع فى الدفاع عن معنى وجود كل منهما بكل الوسائل الممكنة والحيل المتـاحة من استعطاف وعنف واندفاع لأنه ليس مجـرد صراع بين أم وابن بحـكم اختلاف الجيـل ولكنـه صراع للدفاع عن الوجود ذاته ولذلك فهو بمثابة صدام الأقدار ··

هنيـة : (مغيرة طريقتها) يا ابنى أنا أمك ··

سـعد : أمى ما تهبطنيش ··

هنيـة : انا خايفة عليك يا ابنى · هو ده حرام كمان · قلب الأم يا ابنى ·

سـعد : هو ما فيش حد له أم الا أنا · ما الدنيا كلها أمهات ··

هنيـة : لو كنت أم ماكنتش تقـول كده ··

سـعد : ولو كل الأمهات قالوا لأولادهم كده ، مين يدافع عن بلدنا ·

واذا كان سعد يملك المقدرة على اعطاء معنى لوجوده بحكم أنه شاب قادر على تنفيذ ما يريد فان أخته كوثر بحكم أنها فتاة فتعبر عن معنى وجودها

بثورتها المكبوتة على وضعها المهين لأنها لا تملك أية ارادة ذاتية لنفسها ٠٠ وبالذات عندما تجد أخاها وابن جيلها يحقق ارادته ويفرضها على أمه :

هنية : ٠٠٠٠٠ والنبى ما تسمعنى خبر وحش يا رب ٠ ما أسألكش رد القضاء أسألك اللطف فيه ٠٠٠٠٠ (لكوثر) اسمعى يا بت ٠٠ انتى عارفه أبوكى ما يعرفش حاجة عن التداريب دى ٠ والنبى ان بزيتى بكلمة له لأكون قاطعة لســـانك من سقف حلقك ٠ ان سأل عليـه قولى خرج ٠ فين ٠ ما أعرفش ٠٠ ووصى اخواتك ٠

كوثر : ان كان على أنا ٠ أنا مالى ٠ هو حر ٠ يعمل اللى هو عاوزه ٠ بس الواحدة لو بصت من الشباك تعلقوا لها المشـنقة ٠ الظلم ده كان ليه يا رب ٠

وتنتهز كوثر هجوم الانجليز والفرنسيين على بور سعيد فتقوم بدورها فى الزود عن بلدها عن طريق حمل صفائح المياه لاطفاء الحرائق ومد الجنود بالذخيرة وهى بذلك تحقق وجـــودها الذى طالما حرمت من تحقيقه فى ظـل النظرة التقليدية الى المرأة ٠ ولذلك يجب ألا تنظر الى ثورة الأبنـــاء تلك النظرة التقليدية التى تدمغهم بالعقوق والجحود ونكران الجميل ، لأن ثورتهم تلك ليست الا تعبيرا عن معنى وجودهم ٠٠ ولكل انســان الحق فى التعبير عن معنى وجوده ٠٠ ربما أخطأ بعضهم التعبير الصحيح عن كيانه ولكن هذا لا يحرمه الحق فى التعبير عنه :

ســعد : (مقاطعا) بلا أبويا بلا عمى (أمه تحاول عبثا أن تغمز له وتفهمه أن أباه موجـــود) أبويا ده كان زمــان ، دلوقتى أنا أبو نفسى ٠ أنا مش عيل صغير ٠ أنا راجــل ٠ لازم تفهموا كده ٠ ح دربب وح أحارب زى ما أنا عايز ٠ أنا حر فى نفسى ٠ ودينى لا محـــارب، واللى مش عاجبه يشرب من أوسع بحر ٠٠

ومن الواضــح أن الخـوف يمـكن أن يتسـلل الى الجوانب المختـلفة فى حيـاة الانســان ويصـيبه بالتردد والتقـاعس وتثبيط الهمة ، ولكنـه لا يستطيع التسلل الى معنى الوجـــود الذى يحارب الانســـان من أجله والا ضاعت حياته كلها هباء ٠٠ ولذلك نجد الأم تدافع بشجاعة عن موقفهـا كأم وكوثر تثور ضد وضعها المهين وسـعد يرفض الاعتراف ببنوته لوالديه اذا كانا السبب فى افساد معنى وجوده أو ضياعه ، لأن معنى الوجود يكمن فى العقيدة والايمان بهـدف لابد أن يتحقق حتى يكتسب الانســـان احترام الذات ٠٠ ولذلك لا تحوم ظلال الخوف حول قضايا الانسان ووجـــوده ٠٠ نسمع سامح صديق سعد يقول له :

سامح : مش فاكر الضهر واحنـا بناكل سندوتشـــات من الكانتين وانت متحمس وبقك مليان طعمية وبتقـول : أنا مش ممكن أخاف ٠ أنا الأقوى ٠ هو جاى يسرق بلدى وأنا بدافع عنهـا ٠ هو غريب وأنا فى أرضى ، هو بيحارب بماهية وأنا بحارب بايمان ، هـو اللى ح يخاف الأول ٠٠

لأن الحياة تتطور باستمرار فلابد أن يختلف معنى الوجود ٠٠ فالجيل القديم يجد معنى وجوده فى الحرص على ما هو موجود فعلا أما الجيـــل الجديد فيحاول تحقيق معنى وجوده فى ايجاد ما يجب وجوده بالفعل ٠٠ ولذلك يتميز الآبــاء بالتحفظ والحركة الهادئة المقيدة أما الأبنـــاء فيتميزون بالانطلاق ومحاولة التعبير بعيدا عن قيود التقاليد التى يحاول الآباء فرضها عليهم تحت ستار الأبوة أو الامومة ولذلك عندما يتكلم نصار الاب لا نجـد عند ابنه سعد أذنا مصغية :

سـعد : خلصت يا بابا ٠٠

نصار : يعنى ايه خلصت ؟ ٠ هو أنا بتكلم علشان انت ترد على ؟ ٠ هـو احنا فى محكمة ؟ ٠ انا باتكلم كلام تسمعه وبس ٠

سـعد : مش ممكن اسمعه وبس ٠ مفيش حد ف الدنيا بيسمع وبس ٠ أنا مش شاكوش ولا دكر أرنب مربيينه ف البيت ٠ أنا بنى آدم ٠ أنا ابنك صحيح انما أنا انسان لى عقلى وتفكيرى ولسانى ولى كلامى اللى لازم تسمعه ٠

حتى كوثر الفتاة الوادعة تنتهز فرصـــة استماته الشعب فى الدفاع عن بور سعيد لكى تحقق معنى وجودها الذى تاقت اليه منـذ بدأت حياتها تتفتح وتدرك ما يدور حولها :

هنيـة : البت اللى ماكنتش بتمد ايدها لجنس شغلة فى البيت أقوم ألاقيها ما اتقيهاش وأســـأل عليها يقولوا راحت تحـــول ميه م الترعة للنـاس ٠٠

وبحكم سنة التطور ينتصر معنى الوجود الذى يحاول الجيل الجـديد تحقيقه بينما ينهار ذلك الذى حاول الجيل القديم مساندته والايمـــان به ٠٠ وبالذات عندما تفشل سياسة نصار القائمة على « اللى يلزم بيته يضـــمن حياته » على حد قوله ، بل أنه يذهب ضحية هذه السياسة الرجعية عنـدما يهاجم الجنود الانجليز بيته ويقتلونه رميا بالرصاص وهو يؤدى الصـــلاة ٠ ولذلك تخفت النغمة التى تعبر عن معنى الوجود عند الجيل القديم بل وتتلاشى عندما تسيطر النغمة الجديدة وبالذات عندما نسمع نصار وهو يقول لابنـه سعد قبل أن يلفظ أنفاسه الأخيرة :

نصـار : يا خيه يابو السعود ٠ معلهش خلاص انا انتهيت ٠ انما تعرف دلوقتى بس نفسى الأيام ترجع تانى وأعيش تانى عيشة تانية غير اللى عشتها ٠ أعيش ما أخافش ٠ أعيش ما استحملش اهـانة واربيكم تانى ٠ اربيكم وأنا مش خايف عليكم ٠ على الطـــلاق بالتلاتة ان اللى يرضى يعيش ذليل حلال فيه الموت ٠

ويبدو أن المعنى الحقيقى لوجود الانسان لا يتكشف الا من خلال لحظة حرجة يرى فيهـــا ما عجز عن أن يراه طيلة حيـــاته ٠٠ وربما كلفته هذه اللحظة الحرجة حياته كلها لأن الحقيقة بكل ثقلها وكثافتها تتركز فى هذه اللحظة بحيث لا يستطيع كيان الانسان احتمالها ٠٠ ولأن نصار ظل هاربا طوال حياته من معنى وجـوده الحقيقى فانه فوجىء بالحقيقة تواجهـــة بكل رهبتها بحيث لم يستطع سوى الاعتراف بها ثم الانهيار تحت وطأتها ٠٠

فى مسرحية « الفرافير » تمتد قضية معنى الوجود على مساحة شاسعة تغطى تاريخ البشرية من بدايتهـــا حتى نهـايتها ٠٠ وترتبط بكل النظـــم الاجتمـــاعية والمذاهب السـيــــاسية والاتجـــاهات الفكرية والتيـــارات الاقتصادية ٠٠ وأى منها يمكن أن يحقق وجود الانســان الحقيقى ؟ ! وفى الفجوة التى تقع بين مركز السيد والفرفور أو بين الحاكم والمحكوم يتراوح معنى الوجود ويخضع لنظرية النسبية التى تحكم كل شىء من خلال علاقتـه بالموجودات الأخرى ٠ ولذلك تطرح قضية الوجود ومعناه من مختلف وجهات النظر وفى مختلف الأماكن والأزمـــان ٠٠ وهل يمكن للانســـان أن يحقق وجوده من خلال مركزه كسيد أو كفرفور ؟ ٠ وما هى العـوامل التى تتحكم فى بلورة معنى وجـــوده ؟ ٠ والمسرحية لا تخلو من نغمة السخرية من كل شىء ٠٠ وتسرى هذه السخرية مع البحث عن معنى الوجود حتى تنتهى الى النظرة المتشائمة التى تقول لنا ان الوجود كمعنى مطلق لا يمكن تحقيقه لأنه يخضع لنظام أزلى سواء كان ذلك على سطح هـذه الأرض أو فى العـــالم الآخر ، لأن عالم ما بعد الحياة يحكمه قانون واحد هو الذى يحكم كل شىء ، من الذرة الى الأجرام السماوية : كل شىء يدور حول شىء آخر ولابد للفرفور والسيد أن يخضعا لهذا النظام الكونى ٠٠ فهذه سنة الوجود ٠٠ وهنا يبدأ الفرفور فى الدوران حـول السـيد لأن الكاتب يفترض وجـــود الجـاذبية المغناطيسية التى تجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة ٠٠ واذ بهـذا الذى يبحث عن معنى خاص لوجوده حتى بعد الموت لا يتمكن من ايجاده ٠٠ ويمضى الفرفور فى دورانه حول الســيد برغم أنفه لأننا نســـمعه يصرخ محتجا ٠٠ يدور أولا بطيئا ثم تزداد سرعته باطراد حتى يصير دورانه حـول السيد نظاما كنظام الأفلاك ٠٠

هكذا يتعذر تحقيق معنى الوجـــود طوال المسرحية ســواء فى مركز السيد أو فى مركز الفرفور لأن البشر مجــرد جزء من نظـــام كونى ضخم لا يحتمل منح فرصة الوجود المستقل لكل انسان : أى أن الوجود الخـاص للانسان ليس له وجود فى الواقع ، ولا يوجد الا وجود كونى عام والأفراد ليسوا سوى جزئيات وذرات ضمن هذا الوجود العام ٠٠ وكل محـــاولات الانسان للبحث عن معنى لوجوده عبث لا طائل من ورائه ٠٠ حتى مجـــرد المحاولات النظرية المتمثلة فى الفلسـفة والمنطق لا تحقق للانســـان هذا الهدف ٠٠ واذا حاول الانسان الانتقـال من النظرية الى التطبيق ونجح فى ذلك وجد أن التطبيق ليس له معنى ولا يؤكد كيانه ٠٠ واذا غير أســـلوب

التطبيق أو نتيجته فوجيء بنفس اللا جدوى ·· وبذلك يصبح كل من الفكر والعمل دون هدف ·· لأن الهدف ليس في يد الانسان ولكنه في يد ارادة كونية عليا تحكم نظام الوجود وتفرض نفسها قسرا على جزئياته المتمثلة في الأفراد ·· هذه الارادة تسخر من محاولات الانسان لتحقيق وجوده وتنظر اليه على أنه طفل يلهو سواء في فكره أو في عمله لأنه لن يغير من المقدر شيئا ·· وما سيكون سوف يكون ·· سواء قبل الانسان أم رفض :

فرفور : أبدا أنا كنت بدور لى على شغلة ·· وباقرأ عشان أشوف أحسن شغلة ايه وأحسن ليه والنتيجة ضيعت عمرى أقرا فى كلام دمه تقيل ·· قال ايه مأساة الانسان ·· والوجود والعدم ·· ولحظة الاختيار ·· والارادة الحرة ·· والدفعة الأولى · أنا مالى أنا ·· ومال ده كله ·· أنا عايز فلسفة تقول لى أشتغل ايه ·· أنا أنا يا فرفور ·· يا بنى آدم ·· ياللى بقرصه دلوقتى يحس ·· أشتغل ايه ؟ واشتغله ليه ·· ؟ محدش قال لى كانت النتيجة انى اهه بشتغل فرفور ··

ولا يظن الانسان أن امتياز الطبقة الاجتماعية يزيد من احتمالات وجوده ، لأن نظام الوجود لا ينظر الى هذه الفروق الطبقية حيث أنها من صنع الانسان ولا تمت لسنة الطبيعة فى شيء ·· وعلى هذا يتساوى فى نظر نظام الكون الانسان سواء كان سيدا أو فرفورا ، لأن الاختلاف بينهما ليس اختلافا فى النوع أو الدرجة أو المقام ولكنه اختلاف وظيفى ينبع من نظام الكون الذى يحتم دوران الخفيف حول الثقيل : أى أن عنصر الكثافة والمغناطيسية فى الكون هو الذى سمح بوجود السيد والفرفور والا اختل الدوران المغناطيسى الذى لا يمكن تنفيذه على جسمين متساويين فى الكثافة والثقل ·· ولا شك أن الافتراض الذى يقدمه يوسف ادريس يعد افتراضا نظريا بحتا لأنه يخلط بين نظام الكون ونظام المجتمع : أى أنه يفرض مقاييس خارجة عن المجتمع ولا تمت اليه بصلة ما من قريب أو بعيد ··

ومع هذا يجب ألا نحكم على يوسف أدريس كأحد الفلاسفة أو المناطقة ونحاول تركيز الضوء على الثغرات التى تهدم نظريته من أساسها لأن ما يهمنا فى المسرحية هو المعالجة الدرامية للفكرة والى أى حد استطاع أن يقنعنا بها فنيا من خلال العمل ذاته ؟ ! ولهذا يجب ألا نهتم كثيرا بالاقناع الفلسفى أو الاقتناع المنطقى لأنه خارج عن نطاق المسرحية وامكانيات شكلها ·· وللفنان الحق فى اختيار أفكاره مهما بلغت من الغرابة والشذوذ وعدم التماسك طالما أنها تكتسب الأصالة والاقناع والتماسك من بنيان العمل نفسه ، لأننا لا نستطيع دراسة الفكرة منفصلة عن المسرحية والا قضينا على العمل الفنى بالانفصام والقتل · ومن هنا كانت المواقف والأفكار الغريبة التى وردت فى مسرحيات شكسبير من أمثال الاشباح والعفاريت والساحرات والغيبيات والميتافيزيقيات مقنعة فنيا لأن حياة العمل الفنى تنبع من داخله ولا تصدر عن الحياة العادية التى نحياها ·· والا حكمنا على غيبيات شكسبير بالتفاهة والسطحية والسذاجة والشعوذة لأنها تنتمى الى

عالم الخزعبلات الذى لا نؤمن به ولا ينتمى الى عالمنـــا الذى نراه منطقيا ومعقولا ومتماسكا بطريقة أو بأخرى ٠

ولذلك يجب أن ننظر الى تقسيم البشر الى سيد وفرفور على أنه نظام كونى طالما أن الشكل والحوار والمواقف والأحداث والشخصيات والعلاقات الحية بين هذه العناصر تؤكد افتراض هذه العلاقة :

السيد : أســيد عليك ٠

فرفور : تسيد على ؟ ودى شغله دى ٠٠ لا يا عم يفتح الله ٠٠ تسيد على دا ايه ٠٠ احنا فين ٠٠ والله ما اخبط فيها ولا خبطة ٠٠

السيد : ما هـــو دورك كده كده يا وله ٠٠ انت مش عـــارفه ؟ انت ح تستعبط ٠ انت مش عارف الرواية كده ؟

فرفور : الرواية يعنى أنا اشتغل كل حاجة وانت سيد بس ٠

السيد : استعبط بقى استعبط ٠٠

فرفور : وحد يعمل رواية بايخه بالشكل ده ؟ أوعى تكون اللى عاملها ٠

السيد : انت الظاهر ما ألفتش قبل كده ٠٠ يا مؤلف ٠٠ يا سيد مؤلف ٠٠ (يظهر المؤلف)

المؤلف : فيه ايه ؟ ٠٠ جرى ايه ؟ أوعى تكونوا خرجتوا ع النص ٠

السيد : ازاى ما تعجبوش ٠٠ هو ده شغله ؟ ماله هو ومال الكلام ده ٠ انت سيد يعنى سيد ٠٠ وانت فرفور ورجلك فوق رقبتك ٠٠ سامع والا لا ٠٠

فرفور : (يرفع رجليه فوق رقبته) سامع سامع ٠٠

المؤلف : وتانى مرة ح تزعجونى بالشــكل ده ٠٠ على بره على طول ٠٠ فاهم ٠٠

فرفور : بس لو ما كنتش خلقك ضيق ٠

المؤلف : اياك تنطق حرف من عندك ٠٠ اعمل حاضر ٠٠ اكلم حاضر ٠٠ روح حاضر ٠٠ تعالى حاضر ٠٠

من هذا المقتطف يتضح لنا أن يوسف ادريس قد استعمل الشكل الذى يمكن عن طريقه اقناع القارىء أو المتفرج فنيـــا بفكرته ٠٠ فالمفروض أن الشخصيات فى أية مسرحية لا يمكن أن تخرج عن النطاق الذى يرســـمه لها الكاتب : أى أنها لا يمكن أن تحقق وجودها بمفردها ولذاتها لأنها مجرد وسيلة فى يد المؤلف أو مجـرد عنصر من عناصر التـأليف أو التكوين أو الخلق ٠٠ ونفس النظام ينطبق على الانسان الذى لا يخرج دوره فى الحياة عن دور الشخصية فى المسرحية ٠٠ وبذلك يلعب النظام الكونى دور المؤلف،

الذى لا يحتمل خـــروج الشخصية عن دورها بل يأمرها بتنفيذ ما تؤمر به بالحرف الواحد والا طردت خارج المسرح : أى أن الانسان الذى يحاول اثبات كيانه وتأكيد معنى وجوده خارج النظام الكونى محكوم عليه بالفناء ·· مما يذكرنا بنظرية برنارد شو فى « دفعة الحياة » التى تقول ان الانسان لم يكن هدفا فى حد ذاته بل كان مجرد وسيلة الى هدف آخر هو خلق السوبرمان · واذا فشل الانسان فى تنفيذ مخططات « دفعة الحياة » لتطوير أشكال الخلق نحو الأحسن والأفضل ·· فسوف تقضى عليه هذه الدفعة بالفنـــاء والموت وستجرب أشكالا حية أخرى لعلها تصـل عن طريقها الى هدفها المرســـوم لتحقيق الكمال المطلق والوجود المثالى فى شخص السوبر مان أو الانسان الأعلى ··

ولكن يوسف ادريس يختلف اختلافا بينا مع برنارد شو فى تفـــاؤله الذى يؤكد خلق السوبرمان حلم البشرية الأوحـــد وأملها المرتقب ·· أما يوسف ادريس فيجنح الى التشاؤم الذى يزين له أن الانسان لن يحقق شيئا لأنه مجرد أداة فى يد نظام أصم عاتى جبار لا يعترف بتحقيق أى وجـــود للانسان ·· مهما كان هذا الوجود حقيرا وتافها ولا نقول مثاليا كمـا فى حالة برنارد شو ·· وليس معنى كلامنا هذا أننا ندين تشاؤم يوسف ادريس ونفرض عليه التفاؤل المصطنع الساذج ، ولكننا نقوم بمجرد مقارنة تحليلية بين يوسف ادريس وبرنارد شو لأنهما عالجا نفس المضـــمون بأسلوب فنى مختلف ·· ولا يوجد تفاؤل وتشاؤم فى الفن ولكن يوجد المقدرة على صب هذا أو ذاك فى تشـكيل تعبيرى يستمد خصـــائصه من امكانات الفكرة أو الاحساس ، لأن الفن ليس الا عصارة الحياة وكثافتها المبلورة لكل ما تحمله من أحاسيس أو أفكار متناقضـة ومتشـــعبة ، سواء كانت متفـــائلة أو متشائمة ·· ولذلك نحن نقتنع فنيا بأن الانسان عبارة عن مجرد أداة وقتية فى يد النظام الكونى وليس له أن يحقق وجوده ، لأن وجوده فى حـد ذاته لا يهم هذا النظام الأصم الذى بدأ منذ الأزل وسيظل حتى الابد دون مراعاة لكيان الانسان الذى يحاول اثبات وجوده عبثا :

فرفور : لا ·· فى دى أعصلج للصبح واللى معاك اعمله ·· تجيب لى مؤلف مخرج ما أقتلش أبدا ·· يا نهار أسود ··

صوت المؤلف : (من الخـارج) انت بتتحدانى يا فرفور ·· دانا أنسف بك الأرض ·· دا أنا أحرقك ·· أنا ح ابعت لك الفتوات ··

أى أن الانسان ليس له الحق فى الامتناع عن القيام بالأفعال الشريرة مثل القتل وازالة وجود انسان آخر من على وجه الأرض لأن هذا الوجــود ليس مقدسا كما نتصور ، لأنه سينتهى بالطريقة التى يرغبها هذا النظـام الكونى ·· بصرف النظر عما اذا كانت الطريقة تتمشى مع المثل الانســانية أو تتنافى معها ·· فوجود الانسان نفسه قائم على القتل أو على ازالة وجود غيره من الناس ، بدليل أن القتل هو أول شىء قام به الانســـان منذ فجــر

البشرية عندما قتل قابيل أخاه هابيل : أى أن وجود الانسان يحمل فى داخل جوهره ازالة نفسه والقضاء على كيانه :

فرفور : .... يعنى انت ما عنتش بتمد ايدك وتدفن حد .

السيد : البركة فى الاولاد باقول لك ..

فرفور : هم ورثوا الصنعة برضه ..

السيد : ورثوها ونبغوا فيها قوى قوى ..

فرفور : نبغوا ازاى ..

السيد : شوف أنا وانت كنا بنحتار فى دفن واحد ازاى .. هم الواحـــد منهم يا بنى باسم الله ما شاء الله كان يدفن له فى اليوم عشرة عشرين ألف ولا يتعبش . عندك ابنى الاسكندر دا دفن لوحده ييجى ميت ألف . تحتمس اللى كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عدد شـــعر رأسه ..

ومما يدل على أن القتل أو الفناء أو العدم لا يتنافى مع الوجـود ، أن الوجود استمر رغم مظاهر العدم المتمثلة فى الحروب والمذابح والأوبئة ثم الموت الطبيعى : أى أن الوجود والعدم وجهان لعملة واحدة هى الحياة ولا يملك الانسان الانتقال من حالة الى حالة الا طبقا لهذا النظام الكونى الصارم .. ولذلك تفشل ثورة الفرفور ضد حياته التى تنافس العدم والتى حكم بها هذا النظام الأصـم عليه :

فرفور : بلا رواية بلا كلام فـــارغ .. رواية ايه دى اللى ماسكها لى زلة وكل ما اكلمك تقول لى الرواية الرواية . ملعون أبو دى رواية . الف سنة ميت ألف ســـنة وانت زاللنى بروايتك دى . افحـــر يا فرفور .. اردم يا فرفور . ابنى يا فـرفـور .. اعيـــا يـــا فرفور . اتكسح يا فرفور . اهرش لى ضهرى يا فرفور . ملعون ابو الفرافير اللى بالشكل ده ..

السيد : يا واد احفظ ادبك عيب تقول كده قدامى ..

فرفور : وملعون ابوك انت كمان .

السيد : طيب أنا اخللى المؤلف ..

فرفور : وملعون أبو المؤلف راخر . ده مؤلف ايه اللى مألف كل حــاجة ضدى . هو انا كنت قتلت أبوه ، والله اجوزت أمــــه .. ده ولا كأنه صاحب بيت وأنا ســـــاكن عنده . رواية ايه يا عم ومؤلف ايه لا لا لا . بالثلث والرقعــــة لا .. والانجليزى والطليانى نو وبالصعيدى لع ..

ويتحول الفرفور فعلا الى سيد ظنا منه أنه بهذا يحقق وجـــوده الذى طالما افتقده ·· ولكنه يظل يدور فى فلكه الذى حكم عليه به لأنه كما سبق أن قلنا ان الانسان سواء كان فرفورا أم سيدا لن يخـــرج عن كونه مجرد أداة فى يد نظام الكون لذى لا يلقى اعتبارا الى وجود الانسان ·· وهـذا يعترف به الفرفور نفسه عندما يتحول الى سيد ·· والسيد الى الفرفور :

السيد : الا قولي يا سيد · ولا يا سيد ·· انت سيد ليه ·

فرفور : سيد ليه · فيه حاجة اسمها ليه · أنا سيدك وخلاص · كل سيد لازم يكون له فرفور · وكل فرفور لازم يبقى له سيد والا الدنيـا تبوظ والكون يفسد وتحل الفوضى ··

وتتردد هذه النغمة على مستويات عدة فى المسرحية سواء على لسان السيد أو الفرفور أو المتفرج رقم ٢ عندما يقول :

المتفرج ٢ : ما هو علشان نعيش ، لازم نشتغل · وعلشان نشتغل لازم يبقى فيه ناس يشغلوا وناس يشتغلوا ··

وتدور أحداث المسرحية ويطرد الحوار وتتوالى المواقف حتى نصـل فى النهاية الى تجسيد درامى لنظام الكون الذى يجعل الأجرام الصغيرة تدور حول الكبيرة بفعل الجاذبية المغناطيسية المتأثرة بعنصرى الثقل والكثـافة وبذلك يفشل الانسان فى رحلته الأبدية فى العثور عن معنى لوجوده ، لأنه مجرد ذرة فى هذا الكون ·· ولا يمكن للذرة أن تفهم هذا الكون وبالتـالى لا يمكن أن تحقق وجودها لأنها لم تستطع تحقيق أولى درجاته الكامنـة فى الفهم والوعى والادراك ، لأن الكل يستطيع ادراك الجزء ولكن الجـزء لن يصل الى هذا بحكم نواميس الطبيعة وقوانين الوجود ··

فى مسرحية « المهزلة الأرضية » تطرح قضية الوجود على أســاس النسبية التى تحكم نظرة الناس الى الحياة وتؤثر بالتـــالى فى سـلوكهم وعلاقاتهم الانسانية مع الآخرين ·· فبعض الناس ينظرون الى الوجود على أنه عبء يجب التخلص منه أو الأقل التفكير فى الخلاص منه ·· والبعض الآخر ينظر اليه على أساس أنه غنيمة يجب أن يحصل عليها كاملة غـــير منقوصة ·· وهناك فريق يعتبر الوجود متعة لا حدود لها ويحاول أن يجرف منها ما تيسر له ·· وفريق آخر يعتقد أن الوجود شىء لا وجود له ولا معنى لأنه عجز عن ادراك كنهه ولذلك قنع من الحياة بدور المتفرج الحائر والغبى فى آن واحد ·· وبين هؤلاء وأولئك يستحيل العثور على تعريف محدد لما هية الوجود أو ايجاد وسيلة فعالة لتحقيقه ·· اذ أن الوجـــود كشىء ملموس لا وجود له لأنه يختلف من انسان لآخر طبقا للنسبية التى تحكم العـلاقات الانسانية على مختلف المستويات ·· ومن هنا نتجت الحيرة والبلبلة والصراع الذى حكم الناس ، لأن كل فـــرد يريد تحقيق وجوده ولا يعـــرف الحيز المسموح له بهذا بحيث لا يتصارع وجوده مع وجـــود الآخرين ·· ولذلك

تحولت الحياة الى محيط عميق متلاطم من البشر ‥ فيه يأكل الكبير الصغير ويحكمه قانون البقاء للأقوى دون أى اعتبار للمثل الانسانية والمبـــادىء السامية التى جرى العرف على احترامها وتقديســـها ‥ اذ أن مثل هذه المثل والمبادىء لم تكن سوى واجهات خادعة لاخفــاء حقيقة الصراع المرير الذى يحكم الحركة الانسانية ‥

والويل للانسان الذى يحاول فهم ما يجـــرى ‥ سيحاول وسيجهد عقله وتفكيره فى البحث عن معنى معقول لكل هذه الفوضى ‥ وبعد البحث الطويل والجهد المميت سيجد نفسه أكثر بعدا عن الحقيقة عما كان عليـــه فى بداية رحلته :

الدكتور : انما أنت واعى بحالتك دى ؟ يعنى حاسس بعياك ؟ شـايف نفســك ؟

محمد الثالث : ما هى المصيبة انى شايف نفسى ، المصيبة انى واعى ، المصيبة انى مفتح ، لو أغمض ، لو أنام ، لو اتخدر ٠ لو أعمى ٠ لو أتنيل ٠ وأعيش زى النـاس ما هى عايشـــة . لو أموت وأخلص ٠

الدكتور : هيه ‥ ومن امتى بقى وانت بالحالة دى ‥

محمد الثالث : من زمان قوى ٠

الدكتور : سنة ٠ ســنتين ٠

م ٠ الثالث : لا لا ‥ سنة ايه ‥ أنا بيتهيألى انى من ســاعة ما وعيت وأنا كده أنا مش فاكر نفسى أبــدا الا كده ٠ يمـكن من يوم ما اتولدت وأنا كده ‥

أى أن الانسان اذا حاول أن يفهم معنى الوجـود احال حيـــاته الى عذاب متصل لأن مظاهر الوجود تتعدد بعدد البشر أو أنها تختلف عن بعضها البعض اختلاف بصمات الأصابع ٠ ولذلك يتمنى محمد الثـالث أن تتوقف الشمس يوما عن الشروق ، وأن تقف دورة الحياة ولو لمدة يوم واحــد فقط لعله يعثر على معنى جـديد للوجود غير ذلك المعنى القـــائم على الصراع والظلم ، والنابع من تلك الدورة الرتيبة الروتينية التى تفقد الأشياء معناها ودلالاتها وتحيلها الى نفس الذرات التابعة لنظـام الكون والتى ســبق أن شاهدناها فى « الفرافير » ‥ ونظرا لأن كل انسان يدور فى فلكه الذى كتب عليه ولا يدله فيه ، فربما تعارض هذا الفلك مع فلك انسان آخر ‥ عندئذ لا يملك الانسان أن يتفادى الاصطدام أو الاحتكاك على أحسن الفروض ‥ حتى اذا كان فى نيته تجنب هذا الصدام ، لأن ارادته لا قيمة لهـــا ، اذ أن انسان يوسف ادريس مسير طبقا لحتمية كونية أعلى منه وليس مخيرا طبقا لمشيئته الحرة ‥

ولذلك يتولد من الاحتكاك أو الصدام بين مقـــدرات البشر ووجودهم جرائم القتل والسرقة والكذب والاحتيـــال ⋅⋅ وبقية الجرائم المتعـــارف عليها ⋅⋅ وهو الصراع الذى قامت عليه المسرحية أساسا ⋅⋅ لأنه صراع نتج عن الاختلاف النسبى فى نظرة الشخصيات الى الطريقة التى يمكن بهـــا تحقيق وجودهم فى ظل هذا النظام الكونى الأصم الذى لا يغير ايقـــاعاته الرتيبة الرهيبة ⋅⋅ ولذلك فان أمنية محمد الثالث التى تتطلع الى تأجيـل شروق الشمس ليوم واحد لا تخرج عن كونها محاولة طفولية لارجاع الزمن الى الوراء ⋅⋅ ونعلم جيدا أن هذا لن يحدث بحكم بعد الزمن الذى يسير فى اتجاه واحد والى الأمام ⋅⋅

هكذا يدور الزمن دورته الازلية لا يعبأ بما يدور فى خلد الانسان ⋅⋅ وتتحول القضية من تحقيق معنى الوجود الى مجرد محـــاولة الهروب من العدم المحيط بالانسان : أى أن الانسان قد فقد الأمل نهائيا فى تأكيد كيانه واثبات ذاته وتركزت مهمته الأولى والأخيرة فى الهروب أطول مدة ممكنة من العدم ⋅⋅ مما يذكرنا بأصداء العدم فى روايات فرانز كافكا وبطله الذى تحول الى صرصور ⋅⋅

م ⋅ الثالث : بخاف أتقلب نمله ⋅ كل أما أشـــوف نمل وابص له ألاقى شـعرى وقف من الخوف ويتهيألى انى لو بصيت له كمـّان شوية ح اتقلب نملة ⋅ تصور بقى المصيبة لما الواحد مخه ده يطير واحســـاسه ينتهى وعواطفه تنمحى وما يبقاش فيه الا ايدين ورجلين ويبقى كل شـــغلته أنه يمشى ويفضـــل ماشى ماشى ، طول الصيف يخزن أكل للشتا وطول الشـــتا يفحر ويخزن أكل ويفحر ⋅ ويخزن ويفحر ويخزن ويفحر ⋅⋅

ثم تتردد نفس الأصداء التى سمعناها من قبل فى « الفرافير » والتى تؤكد أن وجود الانســـان قائم على القتـــل أو العدم ⋅⋅ فبعض النـــاس لا يستطيع تحقيق وجوده الا باعدام وجود الأخرين بأية صورة من صـــور العدم ⋅ مما يذكرنا أيضا برواية « الحوت الأبيض – موبى ديك » للروائى الأمريكى هيرمان ميلفيل الذى لم يجد بطله القبطان ايهاب وسيلة لتحقيق وجوده الا بالانتقام من الحوت الأبيض والقضاء عليه ⋅⋅ نفس الوضع نجده ينطبق على أم محمد الثالث وهى تذبح الدجاجة :

م ⋅ الثالث : كان بيبان عليها السعادة بشكل ⋅⋅ يا ســـلام وهى مكتفة الفرخة الغلبانة ومحمد الأول ده ماسك لها راســـها وهى بتحز بالســـكينة على رقبتهـــا والدم بينفجر ويضرب فى الحيطان ويحصل السقف ويغرق ايديها وهدومها ⋅⋅ سعادة حقيقية لدرجة انها كل أما كانت تتضايق انشـــا الله يكون فى نص الليل تقوم على الســـطح تجيب فرخة ⋅⋅ وتدبحها وترجع المطبخ مبسوطة انبســـاط ولا اللى خـــد له اتنين وسكى ⋅

هكذا يتحقق الوجود بالنسبة لبعض الناس من أمثال أم محمد الثالث .. وهى من الفريق الذى ينظر الى الوجود على أساس أنه غنيمة يجب أن يحصل عليها كاملة غير منقوصة . أما بالنسبة لابنها محمد الثالث فقد فقد الوجود كل معنى له بحكم دورته الأزلية والتى يقدم لها الدليل العلمى الذى يؤكد أن لا شيئا يتغير فى دورة الأيام سوى الاسماء والعناوين .. أما الجوهر فثابت لا يتغير وهو أن اليوم السابق يشبه اللاحق تماما دون أى اختلاف أو تناقض وهذه الدورة الرتيبة تفقد الوجود كل معناه :

م . الثالث : وأنا باجاوبك جد يا دكتور .. أنا رأيى كده .. الرأى العلمى حتى الأصل فى الزمن مش أنه مقياس للتغير .. البعد الرابع بتاع انشتاين .. طول ما مفيش تغير يبقى مفيش زمن .. فتقدر تقوللى سيادتك ايه اللى اتغير فى الدنيا من امبارح للنهاردة ؟ .

وبعد هذه التنويعات التى يقدمها محمد الثالث على قضية الوجود ومعناه ، يبدأ الصراع بين الاخوة الثلاث حول اثبات كل لوجوده ، ممثلين بذلك صراع البشر على نطاق الانسانية كلها .. ولكل الحق فى اثبات وجوده بالطريقة التى تناسبه والتى يحبها ولا مسئولية عليه اطلاقا لأنه لا توجد مسئولية على الانسان سواء كانت من جهة الحكم أو من حيث السلوك ، لأنه عالم ما وراء الاخلاق المتعارف عليها . هناك حتمية رهيبة تتصرف فى سلوك البشر وتجعل منهم دمى تحركها كما تشاء ، وطالما أن حرية الاختيار قد انتفت فبالتالى تنتفى المسئولية وهو ما يتعارض مع الفلسفة الوجودية على طول الخط .. اذ أن معنى الوجود عند كيركجارد وسارتر يتأكد كل لحظة يمتلك فيها الانسان حرية الاختيار ومن هنا تنبع مسئولية الانسان عن وجوده .. أما الانسان عند يوسف ادريس فيسير تحت وطأة قوة رهيبة لا يملك تجاهها أى حول أو قوة .. وهنا ينتفى المعنى الحقيقى لوجوده : أى أنه لا يستطيع تحقيق وجوده الذاتى الا فى الحدود التى تسمح بها هذه القوة التى تمارس سلطتها على الأفراد بحكم العلاقات المعقدة والصراع المستمر بينهم .. فلكل دائرة محددة على وجه هذه الارض اذا قنع بها أحس أن الدنيا تدور وتتحرك وهو ثابت فى مكانه مثل الاموات .. ولكى يحقق وجوده لابد أن يوسع من حدود هذه الدائرة .. وتوسيع حدود هذه الدائرة معناه احتكاك حدودها بحدود دائرة أخرى يمثلها وجود شخص آخر .. أحيانا يتصالح شخصان أو أكثر على توسيع الحدود مع تجنب الاحتكاك أو الصراع أو الصدام .. وبما ان الدراما قائمة أساسا على الصراع فلابد أن تعالج خصائص هذا الصراع وتبلوره وتكثفه من خلال الشخصيات والأحداث والمواقف .. وخاصة اذا تولدت شرارة الصدام وأصبح وجود الشخصية يهدد وجود الأخرى ، وتعذر تجنبه بحكم المتناقضات الكامنة فى التكوين الاجتماعى والنفسى والوجود الفكرى والبيولوجى .. وهذا ما نجده فى « المهزلة الأرضية » عندما يدافع كل أخ من الاخوة الثلاثة عن معنى وجوده ... نجد محمد الثانى يتكلم عن الصراع مع أخيه الأكبر محمد

الأول وكيف أن تصرفات الاخير وسلوكه كانت تهدف دائما الى الغـاء معنى وجـــوده :

م ٠ الثانى : بقى له سنتين يا دكتور قاعد يتحايل عليه يبيع له ميراثه من أبوه ثلاث فدادين وتلت ٠ هم عشر فدادين كل واحد منا ناله تلاته وتلت ٠ ده بقى حلمه ونومه وصحيانه وأمله انه يبقى صـاحب العشر فدادين ٠ أنـا بيعنى نايبى وخـده لما كنت عيـان ٠ الاسم بيـع وشرا والحقيقة سرقة ونهب بشـلنات وحياتك وجنيهات ورباع جنيهـات ويقيد وأنا تايه بتعـالج بالكهرباء مش عـارف ولا دارى ٠ خفيت مـن هنا لقيته خد الأرض ومسجل وماليش عنده ولا مليم ٠ أدور على محمـد الثالث رفض يحايله يرفض يهدده ٠ يرفض بلغ عنه مرة ٠ انه شيوعى وقبضوا عليه وقعد شهر وخرج أجر عليـه ناس فى البلد يقتلوه حط له مرة ديناميت فى المعمل عشان ينسفه واخيرا مالقاش فـايدة غير انـه يدخله مستشفى الأمراض العقلية ويعمـل وصى عليـه وشفط منه الأرض ٠ دا مجـرم يا دكتور اجرام ما شفتلوش مثيل ٠

بهذا الأسلوب يتحول توسيع دائرة الوجود الفردى الى صراع يحمل فى طياته كل أنواع الضغط والارهاب والخسة والنذالة والاجرام والطعـن فى الخلف ، ولكن لا يمكننا أن نتهم محمد الأول بكل هذا لأنه نابع من وجهـة نظر أخيه محمد الثانى ٠٠ وهى ليست موضوعية بل ذاتية شخصية بحتة ، لأن تحقيق الوجود يختلف من شخص الى آخر اختلاف الذات الانسانية نفسها ولذلك لا يمكن وضع كادر معين أو تقنين محدد أو معيار ثابت للكيفية التى يحقق بها الأفراد وجودهم ، مما يؤدى الى عدم امكان ايجاد حقيقة مطلقـة يستطيع كل فرد أن يدركها ويحقق وجوده على نمطها لأن الحقيقة الوحيـدة التى تطل علينا من هذه المسرحية هى أنه لا توجد حقيقة على الاطلاق ٠٠ ولذلك يحس البشر دائمـا بالضـياع مهما حققـوا من أهداف ، لأنهم كلما حاولوا الاقتراب من الوهم الذى يعتقدون أنه الحقيقة ، زادوا فى الابتعاد عنها ٠٠ واذا أصروا على الوصول ففى انتظارهم أحد شيئين : اما الجنون كما حدث للطبيب فى المسرحية أو المـوت كما يحـدث لكل الأفراد بعـد حياة طويلة أو قصـيرة ظنوا خـلالها أن بوسـعهم تحقيق وجودهم عن طـريق البحث عـن الحقيقـة التى تمثلهـا نـونو فى مسرحيتنا هـذه ، لأن أوجـه الحقيقـة تختلف باختـلاف الأفـراد كمـا اختلفت نونو وظهـرت بأكثر من وجـه ومظهر حسبما يرى الشخص الذى يحاول الوصول اليها ٠٠ ولنستمع الآن الى محمد الأول وكيف حاول أو يحاول تأكيد معنى وجوده ٠٠ وسنلاحظ أنه يتعـارض كلية مع معنى الوجود عند أخيه محمد الثانى :

م ٠ الأول : يابيه دول ابوهم مات وأنا فى الحقوق فسبتها واشتغلت عشان أعلمهم ٠ حضرته اللى ضرب فى نار ده صرفت عليه ست سنين والثالث سبع سنين ٠

م ٠ الثانى : ويعنى انت كنت بتصرف علينــا من جيبــك ٠ ما انت نهبت الفلوس اللى سابها أبونا وكنت بتاخذ ايراد الأرض ٠

م ٠ الأول : الفلوس اللى سابها أبوكو انتو عارفين كويس مين اللى نهبها والأرض أرض ايــه وهبــاب ايه ٠٠ دول عشر فدادين عمى ايرادهم الصافى ١٨٠ جنيــه ٠ يعنى الواحد ما يحصلوش خمســة جنيه فى الشــهر ٠٠ انت كنت بتشرب سجاير بس بثــلاثة جنيه ٠ شوف بقى تلات سنين فى توجيهى وتلاته فى مدرسة البوليس يكلفوا كام ٠ والثالث ده من ثقافة لغــاية ما خد البكالوريوس مين اللى كان حارق دم قلبه عليه ٠ اسأله ان كنت أخرت لواحد فيهم طلب ٠

م ٠ الثالث : الحقيقة عمرك ما أخرت لنا طلب ولا الثانى عمره عاز حاجة وما جبتلوش ٠

ويدخل الطبيب فى دوامة لا نهاية لها ٠٠ كلما اقتنع بحديث أحد الأخوة وظن أنه الحقيقة بعينهــا يجــد أن حديث الأخ الآخر أشد اقناعا ٠٠ وتتقارع الحجة بالحجة والبرهان بالبرهان والدليل بالدليل ٠٠ وأخيرا يحاول الطبيب الوصول الى الحقيقة عن طريق امساك الخيط الأســاسى للصراع والممثل فى شخصية نونو ، واذ به يفاجىء أنها اختفت عند نهاية الفصل الأول وهنا يجن جنونه ويبدأ عقله فى الشرود ، لأنه اذا أصبح البحث عن حقيقة الوجود هــو شغل الانسان الشاغل وهمه الأكبر الأوحد لما تحمل عقله هذا العبء الباهظ ٠

ويشعر الطبيب أن عقله على وشك الضياع وبالتالى فانه مهدد بفقــد معنى وجوده لأن عقله هو الأداة الوحيدة لادراك هذا المعنى ٠٠ واذا ضــاع فلن يستطيع ادراك كينونته ولذلك يتشبث بكل الموجودات حوله لعلها تنقــذه من الضياع ، لأن البحث عن الحقيقة تحول الى ادمان عنده ولن ينقذه ســوى العثور عليها ٠٠ وبما أن الحقيقة المطلقة لا وجود لها بحــكم النسبية التى تحكم الكون فان مصيره لابد وأن يكون الجنون لأنه لا يوجــد له مهرب آخر من هذا الكابوس الفظيع الجاثم أمامه والذى لا يريد أن يتزحزح ويهدد وجــوده وكيانه وادراكه بكل عنف وقوة ٠٠ وهو لا يستطيع الامتنــاع عن التفكير فى هذا لأن الوهم الذى نطــلق عليــه الحقيقة يملك نوعا جذابا من المغناطيسية الكهربائية يجذب اليه كل من تسول له نفسه البحث عنه ٠٠ عندئذ لابــد أن يصعق فى نهاية الأمر سواء كان فى صورة جنون أو انتحار أو مــوت ٠٠٠ الخ ٠٠ أى أن فى تحقيق معنى الوجود يكمن الغاء هذا الوجود من أساسه ٠٠

ورغم أن الحتمية الجبرية التى تحكم وجود الأفراد تتنافى مــع منهــج الفلسفة الوجودية فان يوسف ادريس يقترب كثيرا من سارتر فى نظــريته التى تقول ان الجحيم هو الآخرون والتى أكدها دراميا فى مسرحية « جلسة سرية » أو « الأبواب الموصدة » ، لأن احتكاك وجود الفرد بوجود الآخرين هو الــذى يولد الصدام ويحيل الحياة الى جحيم فى بعض الأحيان ٠٠ ومأساة الانسان

انه يبحث دائما عن المعنى وعن الحقيقة وعن الوجود ، وطالما انه يشعر بأن بحثه سائر فى طريقه الذى لا ينتهى الى شىء فان شعوره بالرضى يسود حياته ولكن فى اللحظة التى يتكشف فيها له أن بحثه هذا قد دخل طريقا مسدودا وأنه مهدد بفقد معنى وجوده ، فانه يبدأ فى الرحيل عن دنيا العقلاء أو هذا العالم الذى تحكمه تلك القوانين الوضعية والعلاقات التقليدية والمعايير المألوفة والتقنينات المنطقية ذلك لأن توازن وجوده كانسان يختل من أساسه عندما تهب عليه عواصف من نوع جديد لم يألفه محاولة اقتلاع ما تبقى من جذره فى عالمنا هذا ·· ومن النادر فى مثل هذه الحالات أن يصمد للتيار ·· ويتضح لنا هذا من حديث الطبيب مع زوجته حنيفة التى أتت لزيارته فى مكتبه على غير العادة :

الدكتور : أنا بكلم جد ·· تحلفيلى بأغلى يمين عندك · وشرف باباكى انك مانتى جايه لسبب محدد ··

حنيفة : وشرف بابايا مانا جاية لأى سبب خالص ··

الدكتور : (بزعيق) تبقى مش حنيفة مراتى ·· تبقى منهم ··

حنيفة : منهم مين يا حبيبى · اسم الله عليك ··

الدكتور : م اللى بيروحوا ويتغيروا ويجوا دول ·· مااللى ح يجننى انى مش عارف ان كانوا جننونى فعلا واللا لسه حيجننونى ·

ومن خلال العلاقات المتشابكة بين أعضاء الأسرة والطبيب يحاول يوسف ادريس أن يجسد دراميا عالمنا هذا الذى يبحث عن المعنى منذ الأزل ويبدو أن فشله سيستمر فى العثور عليه حتى الأبد ·· يتضح هذا من تقديمه لنماذج مختلفة من المثقفين والحرفيين والرأسماليين والعسكريين من طبقات متنوعة وأجيال متعددة ، ولكن فكرة البحث عن معنى الوجود سيطرت سيطرة كاملة على يوسف ادريس مما أدى به الى اهمال الشكل الفنى والحوار الدرامى : هاتين الدعامتين الأساسيتين اللتين تقوم عليهما أية مسرحية ·· وكما فشل الطبيب فى العثور على معنى الوجود وحقيقته ، فشل يوسف ادريس فى العثور على الشكل المميز لعمله الفنى ، لأن البحث عن معنى الحقيقة من وجهة النظر الفلسفية شغله عن البحث عن معناها من وجهة النظر الفنية لدرجة أن الحوار فى بعض الأحيان كان يتحول الى تحليل علمى مسهب العلاقات التى تحكم كل من الأسرة والعالم ··

وكلما توغل الحوار فى تكشف الشخصيات ، جنح الى التسطيح والمباشرة والشرح المسهب الذى يوقف الأحداث ويجمدها ·· وليس من العيب أن يعالج الكاتب فكرة فلسفية طالما أنها تخضع للحتميات الفنية والدرامية ، ولكنها فى حالة « المهزلة الأرضية » طفت الفكرة على كل المواقف وضغطت عليها حتى هبطت بها الى القاع ، مما جعل المواقف والأحداث تفشل فى

التعبير الفنى عنها من أثر الضغط الواقع عليها والذى أرغمها على أن تتوارى فى الخلفية ·· ولذلك لجأت الشخصيات الى التعبير المباشر عنها بصرف النظر عن مكونات هذه الشخصيات والحيز المرسوم لها داخل البناء الدرامى ··

انها المهزلة االرضية القائمة على الصراع الناتج عن فشل الانسان فى العثور على حل لمشكلة وجوده ·· والمأساة أنه لم يخلق الانسان الذى يستطيع تجنب خوض هذا الصراع لأن هناك غريزة ثابتة فى كيانه تلح عليه كل لحظة فى التقدم الى الأمام بغية العثور على معنى وجوده ، وفى تقدمه الى الأمام سيجد اخرين يتقدمون أيضا بل ويسعون سعيا حثيثا حتى يسبقونه ·· ويتحول السباق الى صراع والصراع الى صدام ، سواء كان على مستوى الأفراد أو الجماعات أو الامم او الحكومات أو الشعوب او الدول :

م · الثالث : الحريقة بين الأرض الكبيرة والناس الصغار · بين الحاكم والمحكوم والمحكومين والحكام · بين الظالمين لأنهم مظاليم · والخايفين من ناس خايفين · بين العلم والدجل · بين الحقيقة والكذب · الكذب عينى عينك وفى وشك وبالبنط العريض ويا ويلك لو قلت تلت التلاتة كام ·

صفر : برضه وحياتك انت ما فهمت ·

م · الثالث : المهزلة الأرضية · كنت عايز أبقى المتفرج الوحيد على المهزلة الأرضية بس اندمجت قوى · وولعت النار أنا مأساتى ··

ونظرا لأن كل شخص يبحث عن الحقيقة فى فلكه الخاص وهى تملأ عليه كل وجدانه ووجوده فهو لا يهتم بالصدى الذى يحدثه دورانه فى أفلاك الآخرين ولذلك ينعدم التفاهم بين البشر وتتحول الحياة الى مسرح للعبث السافر لأن كل فرد لا يستطيع الخروج من القوقعة أو القشرة التى كونها ليحمى بها وجوده حتى لا يطحنه الآخرون ·· وهو ينظر دائما الى داخله مما يمنعه من رؤية الآخرين ·· ومن هنا ينتج صدام الأقدار لأن معنى الوجود قدر كتب على جميع البشر لكى يبحثوا عنه منذ الأزل والى الأبد ··

فى مسرحية « المخططين » يقدم يوسف ادريس تنويعات متعددة على معنى الوجود عند شخصياته · فالأخ الزعيم يحقق وجوده من خلال فرض نفسه على الآخرين والغاء وجودهم تماما · وعندما يدرك قبل نهاية المسرحية أن الغاء وجود الآخرين أدى بطبيعته الى الغاء وجوده هو شخصيا ، ذلك أن الوجود الانسانى وحدة لا تتجزأ ، فان الأوان يكون قد فات بالنسبة لاصلاح الخطأ التراجيدى الذى ارتكبه ·

وهناك شخصية تحقق وجودها من خلال النفاق والسلبية والانتهازية واقتناص الأمواج لركوبها مثل فركة كعب الذى على اتم استعداد ليكون ملكيا اكثر من الملك نفسه · لكنه فى غياب الملك يحفز الجماهير للتمرد والثورة ·

ففى غياب الأخ يقول : « اماال زعيم ازاى ، زعيم يعنى قبلنا ، قدامنا ، والله الزعامة كلام وبس ، زعيمى قبلى قدامى والله ايه يا جماعة ما تقولوا » ·
وفى حضور الأخ يسلك كالآتى :

الأخ : (فجاة) تاخد سيجارة ·

فركة كعب : انا دخت ·· انا مستاهلش ده كله ·

الأخ : مادام دخت بلاش بقى ·

فركة كعب : وانا دخت من كتر ما نفسى ·

الأخ : يعنى تاخد ولا ما تخـدش ·

فركة كعب : انت سعادتك مزاجك ايه · تدينى ولا ماتدنيش ·

الأخ : (بغضب) احنا بنلعب استغماية · انطق · عايز ولا مش عايز ·

فركة كعب : الحقيقة ·· الحقيقة ·

الأخ : عايز (بغضب) ·

فركة كعب : لا مش قصدى ·

الأخ : (بغضب اكثر) مش عايز ·

فركة كعب : مين قال كده ·

الأخ : دا انت تفلق · (ويرمى بالعقب على الأرض فيظل فركة كعب يرمقه بنهم شـديد متطـلعا الى الأخ عله يقرأ فى عينيه الاذن ، وحين يطول الوقت ويقصر العقب) ·

فركة كعب : ما تنولنيش سعادتك شرف عمرى ما نلته ·

الأخ : لا

فركة كعب : طب ما تكسبش ثواب لله ·

الأخ : عايز ايـه

فركة كعب : عايز صـدرى يا فنـدم يتشرف بدخـان العقب بتاع سيجارة سعادتك ·

ولكن عندما تطغى الموجة الفاشية على كل الناس ، كان فركة كعب من اوائل الذين ركبوها لطعن الأخ الزعيم نفسه لأنه حاول ارجاع الامـور الى وضعها الانسـانى الطبيعى ·

اما رئيس مجلس الادارة فيحقق وجوده من خلال الفصل المكامل بين المظهـر والجوهر ، لذلك يمارس اليوجا لكى يتحكم تماما فى اخفاء حقيقـة

ما يعتمل داخله من افكار واحساسيس ٠ أي أنه يعيش بشخصيتين منفصلتين تماما : شخصية لنفسه وأخرى للآخرين ٠ انه نوع من انفصام الشخصية أو الشيزوفرانيا الواعية المقصودة بهدف تحقيق أغراض محددة ومعينة قد يستحيل تحقيقها فى حالة الالتحام العضوى بين المظهر والجوهر ٠ لذلك يقول رئيس مجلس الادارة لسكرتيره :

« لا يا غبى لأ ٠٠ اليوجا دى مش للامتحان ولا للناس التانية أبدا ٠٠ دى لك أنت ، تعلمك حاجات كثير جدا ٠ حاجات لا يمكن يدركها واحد زيك ٠ واحد مش مسيطر على نفسه ٠٠ انت بتغضب وبتزعل وبتتشتم وبتشتم لأنك لسه كائن بدائى غرايزه وعواطفه هى اللى بتسيطر عليه ٠ تتضايق تشتم فتتشتم فتضايق أكثر وهلم جرا ٠ أنا مش كده ٠ أنا لما اضايق اضحك ، اطق وأنا بابتسم ، أبقى سامع كلام الوزير نازل زى الطوب على نافوخى وأنا باحلق فى أعلى أبراج السعادة ٠ لولا اليوجا ٠ دى كان زمانى درجة تاسعة زيك » ٠

حتى اليوجا التى تعد من أشهر أنواع الرياضة للسمو الروحى والنفسى والفكرى ، تحولت الى وسيلة لخداع الآخرين ومن ثم فان نسب الاشياء تضيع تماما ، وتتحطم كل القيم التى اعتزت بها الانسانية على مر تاريخها لدرجة أن أبا العلاء المعرى خرج من قبره لكى ينافق رئيس مجلس الادارة ٠ انه يدعى أنه ما جاء مادحا لشخصه ، فما مدح فى حياته أميرا ولا ملكا انما جاءه كأمير لمؤسسة السعادة الكبرى ٠ فقد أرقته الأنباء التى بلغته عنها فى قبره وأفسدت عليه متعة الراحتين ، مما جعله لا يستطيع الموت قبل مدحها فأنشأ لها ابياتا ٠ وعندما يعتذر له رئيس مجلس الادارة لعدم وجود بند فى المؤسسة للشعر والشعراء كى يجزل له العطاء ، يبدى أبو العلاء المعرى قلقه الشديد بسبب انهار النقود التى تذهب هباء فى الصحف والمجلات التى يكتب فيها كلام أعجمى غث ٠ ان بيتا واحدا من قصيدة لأبى العلاء كفيل بأن يصنع فى لحظة ما تفعله إعلانات الصحف كلها فى عشرات السنين ٠ ويعبر أبو العلاء عن زهده التقليدى باكتفائه بالحصول من المؤسسة على مكافأة ثمن اعلان صغير على ربع صفحة داخلية فى احدى الجرائد ٠ ان تقشفه لا يجعله يتطلع مثلا الى ثمن صفحة بأكملها أو باللهول ثمن ملحق من عدة صفحات أو حتى اعلان فى المرناة التى يسمونها التليفزيون تتقصع به فتاة مذيعة ٠

أما الماظ فتشكل التنويعة الأنثوية على انتهازية فركة كعب ، ذلك ان الغاية تبرر الوسيلة عندها دائما بهدف تحقيق أغراضها ومكاسبها الشخصية ٠ بل ان خبرتها بثغرات الضعف الانسانى تساعدها على تضخيم الذات عند الآخرين لحين القضاء عليهم فى النهاية ٠ تقول لرئيس مجلس الادارة :

« طبعا بانقد ، معدتش قرة فى العالم تقدر تمنعنى ، بقى رئيس مجلس ادارة مؤسسة السعادة الكبرى اللى هدفها اسعاد كل البشر يدوله ٣٠٥ جنيه فى الشهر ، دا كمان فيه حاجة أخطر ٠٠ ازاى رئيس مجلس ادارة مؤسسة السعادة الكبرى بقى كل موظفين مكتبه مجرد سكرتير واحد مكحكح ٠ فين

هيئة مكتبك فين مدير مكتبــك · فين سكرتارية مدير مكتبك ومدير مكتب مدير مكتبــك ، فين ســكرتيرك الصــحفى وسكرتيرك المنزلى وسكرتيرتك والتايبست بتاعت سكرتيرتك » ·

ومأساة الوجود الانسانى للشخصيات فى « المخططين » لا تتمثـــل فى أن تكون أو لا تكون ، لكنها تتمثل فى كيف تكون ؟ ان القضية عند يوسف ادريس هى نوعية الوجود وليست فى كمه · فالناس الذين يعيشون تحت نير الكبت والارهــاب والديكتاتورية دون محــاولة منهم لتغيير أوضــــاعهم غير موجودين فى الواقع الانسانى ، وانما هم يقضون أياماً وراء أيام بلا معنى أو هدف · فالوجود الانسانى ليس مادة فقط ، انه فكر وروح ونفس وعاطفــة ووجدان · وبذلك يمكن أن يوجد الانسان حتى بعــد رحيله عن هذا العــالم وفنــاء وجوده الجسدى المادى · وكم من أناس رحلوا عنا منذ قرون بعيدة ومازالوا لهم وجود مؤثر فى حياتنا ، فى حين يعيش أناس آخرون فعــلا فى الدنيا ولا يشعر بوجودهم أحد · فالوجود الانسانى ليس ذاتيا بقدر ما هو موضوعى عند الآخرين · أما الانتهازيون والمتسلقون والنفعيون والأنانيون وراكبــو الموجة والآكلون على كل الموائد والمؤمنــون بكل الأفكار والاتجاهات والزعامات والعصور ، فليس لهم وجــود حقيقى ، ذلك أن أثرهم فى حيــاة البشر ينتهى بانتهاء وجودهم المادى ، هذا اذا كان لهم تأثير فى أثناء حياتهم ، وغالبا ما يكون تأثيرا سلبيا وضارا · وهذه كانت مأساة كل الشخصيات فى « المخططين » ·

أما فى مسرحية « الجنس الثالث » فان وجود الانسان فى هــذا الكون يتحقق عندما ينصت الى صوت الحقيقة داخــله بعيدا عن كل مؤثرات خارجية مفتعــلة · ذلك أن الضغوط التى يمر بها الانسان فى حياته اليومية تطمس هذا الصــوت وتشتت فكره وجهده وتجعله ريشــة فى مهب الرياح ، وبين طيــات الأمواج التى يفتعلهـــا الآخرون · من هنا كان التفرد الذى يتميز به آدم بطل المسرحية ، فقد انطلق وراء الهاتف الصادر عن أعماقه بصرف النظر عن أية نتائج متوقعة أو غير متوقعة · ولقد بذل يوسف ادريس أقصى ما فى وسعه لكى يجسد هذه القيم المجردة على المستوى الدرامى · يقول آدم :

« أنا حاسس ان القاهرة مش بعيدة أقدر أرجعها ماشى · انما فى اى اتجاه أمشى · أى غلطة ممكن توديني الصــحراء الشرقية ·· يعنى الموت · الموت عطش · أعمل ايه · مش ممكن أفضل هنا · المرة دى لازم أتمرد · انــا جاى لمغامرة ومخاطر مش جــاى أتفرج ع الشمس وأنسجن فى الصحراء · الشمس نار · الأرض نار · ومن أول امبارح وانا عطشان · (فجأة يمسك رأسه بيديه) · اثبت يا آدم · أعقل واثبت · وفر جهدك ·· حتى الكلام بطله ، ميت مرة يثبت لك ان مافيش فايدة م التمرد ما دام ينتهى بالخضــوع · انت بتواجــه قوى أكبر منك ومن علمك · اخضع · امتثــل واخضع · خلى هدفك الانتظار · مش ممكن دى تكون نهاية الأشياء » ·

هذه المناجاة النفسية الزاخرة بالصراع النفسى تدل على أن آدم قد قرر البحث عن معنى وجوده فى هذا الكون بأى ثمن · وان كان آدم يمثل الانسـان فى رحلته الأزلية ، الأبدية ، الا أنه لا يمثل البشر التقليديين الذين لا يرون من الحياة أبعـد من يومهم الراهن · ولذلك فهو يمثل نوعا متفردا من البشر كان لهم دائما دور الريادة فى شتى مناحى التطور الانسانى · انه ذلك النوع الذى يفهم الوجود على أنه حب الحياة وليس حب الذات · فالحب هو سر الوجـود الكونى كله ، وهـذا ليس كلام الشـعراء فحسب ، بل ان القوانين والنظريات العلمية تؤكد هذا المفهـوم · ولعـل هذا هو السر فى اختيار يوسف ادريس بطله من فئـة العلماء · انه عالم لكن عاطفته جياشة وقلبه متفتح لحب الحياة كلها ، وذلك كله يتجسد فى الموقف بين شجرة التمرحنة وآدم :

تقوم التمرحنة آخذة مكان الديدبان وتأوى السنطة الى النوم مـع بقيـة زميلاتها ثم يحـل الصمت · وكان الجميزة هى المايسترو ، تبدأ الشجرات خلفها يصدرن صـــوت تنفس ، غير بشرى ، عميق ، علامة النوم · تقترب التمرحنة شيئا فشيئا من آدم الراقد يشخر ، وحين تجـاوره تبدأ تسقط عليـه زهورها ، يتململ ، ويعـود للنوم ، ثم يتململ ، ثم يغمغم :

آدم : الله ! ·· ريحه حلوة ·· دى باين روح التمرحنة ·

التمرحنة : يعنى عاجبـاك ·

آدم : دا لو ميت شمها تصحيه · (يلف يده حول جذعها) انتى تردى الروح · اشـكرك ازاى ؟

التمرحنة : بلاش تلمسنى أرجوك ·

آدم : كتير على انى المسـك ؟

التمرحنة : كتير على أنا · مش ح أقـدر استحمل ·

آدم : الله · انتى بتتكلمى كده كأنك ·· كأنك ست ·

التمرحنة : انا حاسة بك اكثر من ست · شاعرة برجولتك اكثر من أى بنت بنـوت ·

آدم : دى آخر حاجة اتصـورها ·

التمرحنة : ليه ·· هى الأنوثة اسم والا احساس !

آدم : بس انتى شجرة وانا راجل · انتى نوع وأنا نوع ·

التمرحنة : وهو يحس النوع الا نوع تانى ، ولا يقـدر الجمال الا جمال تانى ؟

آدم : يعنى انثى حاسة بيه ؟

التمرحنة : أنا كل ورقة فى قشعرت لما لمست جذعى · جدورى نفسها سابت منى · أنا متأكـدة انك لو حضنتنى شـوية كل النبات اللى فى ح ينقلب دم ولحم ·

آدم : ياريت · ياريتك تتقلبى كلك دم ولحم (يحتضنها) ·

التمرحنة : لا لا لا لا · أرجوك · أنا عايزاك قوى · أنا عايزاك بطريقة عمـر ما انثى عازت بيها ذكر · بس ابعـد عنى أرجوك ·

آدم : وابعـد ليه مادام عايزانى ؟

التمرحنة : لأن مش ضامنة نفسى ، ولو سبتها ح أضيع ، ح أنتهى ·

آدم : ياه ، دا انتى جدعك سخن خالص · نار · دا انتى بين ايـدى كانك بنت سبعتاشر ·

(يختل توازن شجرة التمرحنة وتبدأ تميل) ·

التمرحنة : أنا خـلاص ·· ضعت ·· مافيش فـايدة ·· احضنى بالقـوى بقى ، بكل رجولتك وقوتك احضنى ·

(يحضنها وتميل ويميل معها حتى يصلا الى الأرض) ·

التمرحنة : تعـرف تبوسنى ؟

آدم : فين ؟

التمرحنة : هنا ، فى الحتة اللى جذعى فيها بيتفرع فرعين ·

(آدم يقبلهـا) ·

ثم تتجسد وحدة الوجود بين الكائنات عندما تغيب رأس آدم بين أفـرع التمرحنة وأوراقها ، تقـول له فى لحظات من الشبق الكونى :

« تعالى خلينى أدوقك أنوثة عمرك ما دقتها ولا داقها بشر · الأنـوثة البكر ، الأنوثة أول ما بدأت الأنوثة · تعالى أعيشك فى الزمن النـادر اللى فكرت فيه الطبيعة لأول مرة انها لازم تبتدى تقسمنا لجنسين (تبدأ تلهث ويلهث هو الآخر) تعالى نوصل للحظة الفاصلة اللى خلقتك جنس وخلقتنى جنس · اللحظة اللى من روعتها انقسمنا اتنين ، تعـالى نرجع واحد ، تعالى نعيش لحظة الوحدة العظمى ، وحدة الانسان والنبات والحيوان والشعور واللاشعور والجمال والزمـان والمكان ، لحظة بـداية كل شىء نهاية كل شىء ، الوجـود الواحـد » ·

وينتقل آدم من مغامرته النباتية الى مغـامرته الحيوانية لأنه يدرك أن وجوده الحقيقى يكمن فى الجرى وراء المجهول وليس فى مجرد تقبل المعلوم · فاذا اقتصر الوجود الانسانى على العيش فى المعلوم فانه يفقد كل معنى لـه لأنه سيتجمد ويتحجر عند نقطة معينة · أما البحث عن المجهول فهو اثبـات عملى ومادى لارادة الانسان التى تغير حياته وتطور أشكالها ، والتى تؤكد له أنه مازال يملك القدرة على الاختيار برغم محدودية هذا الاختيار · ومن الجدير بالذكر أن يوسف ادريس لم يأت بجديد فى مفهوم العلاقة بين الارادة الانسانية والتطـور الطبيعى · فاننا نجد تنويعاتها عنـد لامارك وبيرجسون ونيتشـه وداروين ، بل ان برنارد شو وصامويل باتلر قد جسداها دراميا فى كثير من

المسرحيات والروايات بحكم أنها كانت التنويعة الفلسفية والفكرية السائدة فى أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى . ولا شك ان الفيلسوف الالمانى شوبنهاور كان له فضل الريادة فى هذا المجال عندما كتب كتابه الشهير « العالم كارادة وتخيل » ، ذلك أن ما كتب بعد ذلك حول ارادة التطور كان بمثابة تنويعــات افتراضية على فكرة شوبنهاور . فأحيانا تسمى الوثبة العليا . وأحيانا أخرى تسمى دفعــة الحياة أو السوبرمان أو النشوء والارتقاء ... الخ لكن الفكرة فى جوهرها واحدة .

وعندما نقول أن يوسف ادريس لم يأت بجديد فى هذا المجال ، فذلك لأنه افتقــر تماما الى الصبغة المحلية التى توضــح أن هناك تنويعة جديدة عــلى النغمة الرئيسية . فلو ترجمت مسرحية « الجنس الثالث » دون ذكر جنســية مؤلفها فلن يعرف أحد أنه مصرى أو عربى . وهذا على النقيض تماما مــن النظرية التى نادى بها يوسف ادريس فى مسرحية « الفرافير » وأكد فيهــا على ضرورة البحث عــن المسرح المصرى الأصيل ســواء على مستوى المضمون أو الشكل . ففى هذه المسرحية ينتمى المضمون الى فلسفة التطور والارتقــاء التى تعد فلسفة عالمية ليست لها جذور فى الفكر المصرى أو العربى . أما الشكل فيستمد جمالياته من مذاهب المسرح العالمى من تعبيرية وسيريالية وتجريدية ورمــزية وعبثيــة .

ولا نلوم يوسف ادريس على ذلك ، لأنه ليس من المفروض على الفنــان أن يفرض أية نظرية ــ حتى لو كانت نظريته الأثيرة ــ على أعماله الفنية ، لأن ذلك من شأنه أن يحيل النظرية الى قالب موحد تصب فيه المضامين الفكرية تباعا . والمعروف أن النظــرية تأتى دائمــا فى أعقاب الريادة الفنية وليس العكس . لكن الذى نلوم يوسف ادريس عليــه أن النزعة العــالمية استغرقته تماما لدرجة انسته هويته المحلية والقومية . ومن ثم فانه لم ينطلق من ارض مصرية او عربية ثابتة لأنه ترك قياده للتجريد الفلسفى يفعل به ما يشاء . وهو ما فعله من قبل ــ الى حد كبير ــ فى مسرحية « المهزلة الأرضية » . وربما كان عذر يوسف ادريس فى هذا أن المضمون الكونى الفلسفى الذى تجســده المسرحية لا يمت للواقعية بصــلة . لذلك تبدو أقــوال العالم الذى قابله آدم منطقية جــدا على المستوى الفنى وبعيدة تماما عن السفسطة الفكرية والجدل اللغوى وخاصة عندما يقول :

« مجتمعنا مجتمع حيوانات أذكيا جدا . المجتمع اللى عملوه قائم عــلى أساس تانى . الحيوان وعى بذاته بس فأحب ذاته . الانسان وعى بكل شىء فكان لازم يحب كل شىء ابتداء من نفسه . بالقدرة على استقبال الحب واعطاؤه، مش بذكاؤه . قدر يعرف ويدرك أسرار الكون والطبيعة مباشرة مش عن طريق الذكاء انما عن طريق الاندماج . وقدر يوصل انه يبقى مركز وما يسترو للحب فى الكون زى الشمس ما هى مصدر النور » .

هذه هى النغمة الرئيسية التى تدور حولها المسرحية كلها . الحب هو سر الوجود الحقيقى للانسان فى هذا الكون ، وهو الدافع وراء البحث عــن كيان أرقى وأسمى ، وهو القنطرة التى يعبرها البشر بين الحقيقة والخيــال

حتى يأتى اليوم الذى تتحول فيه الحقيقة والخيال الى وجهين لعملة واحـدة هى : الوجود الانسانى كما يتمنـاه العقل البشرى · وعنـدما يعود آدم من رحلته الى نارة زميلته ومساعدته فى العمل ، يبـدو شخصا مختلفا تمـاما لأنه أدرك أن وجوده لن يتحقق الا بفك الطلاسم والألغاز التى مازالت تحيره منذ ان قـام برحلته :

آدم : أنا معاكى أن اللى رجع واحد تانى ، بس مش واحد ضاع ، انما واحد يمكن لأول مرة لقى نفسه ·

نارة : وهو الواحد بيلاقى نفسه عشان يعيش بيها والا بيلاقيها عشان يبطل يعيش ؟ انت حاليا مش عايش · انت بتؤدى الحياة زى ما تكون واجب مدرسى تقيل ، بتؤدى الأكل مش بتاكل ، بتؤدى البحث مش بتبحث ، حتى الكلام ، بتؤديه ·

آدم : جـايز ·

نارة : طيب ليـه !

آدم : يمكن لأن الأكل والعمـل والكلام والحيـاة كانت أهم حاجة عندى ، دلوقتى اللى عايزه حقيقى لا هو الأكل ولا الشرب ولا البحث ، حـاجة غير ده كله ·

نارة : والحاجة دى انت عارفها ؟

آدم : اللى يجنن انى عارفها ومش عارفها ، انها أهم من حياتى ووجودى ، وفى نفس الوقت كل معلوماتى عنها انى عايزها ، ما عنتش عايز من الدنيا حاجة غيرها ·

نارة : دى ألغـــاز دى !

آدم : فعـلا هى لغـز !

وكانت مشكلة آدم قد تمثلت فى البحث عن هدف للارادة الانسانية فى الوجود ، فالمسألة ليست مجرد قوة ارادة · ان القضية هى ماذا يريد الانسان وليست كيف يريد ؟ فكثيرا ما يقبل الانسان الوجود على علاته خوفا من أن يغامر به ويخسره ، لكن المحصلة النهائية أنه يخسره بالفعل · لذلك سار آدم فى طريق مختلف تماما عن هذا الطريق التقليدى ، وقام برحلته الكونية بحثـا عن سر وجوده ، لكنه أدرك فى النهاية أن البحث عن وجوده لا يتأتى عن طريق البحث فى المظاهر الخارجية الكونية البعيدة ، بل يكمن فى أقرب الناس اليه ، بل وفى داخله هو · وعلى الانسان أن يبحث عن وجوده داخل وجـوده ، عندئذ ستتكشف له ألغـاز تبهر النفس والروح والجسد · ذلك أن الوجود موجـود بنفس النسبة فى كل الوجود ، لذلك من الطبيعى أن يجد بطل المسرحية وجوده مع نارة أقرب الناس اليه والتى لم يكن يشعر بوجودها من قبل · ان وحـدة الوجود تؤكد أن كل الجزئيات تحمل فى طياتها كل عناصر الكليات ، وعـلى الانسان أن يبحث عن سر الكون فى داخله · تلك هى الحكمة التى يبحث عنها الانسان فى رحلته الأزلية الأبدية ·

مضـــمون الدراسة

رقم الايداع بدار الكتب ٤٦٥٤ / ٨٠

الترقيم الدولى ٦ ـ ٧٨ ـ ٧٣١٧ ـ ٩٧٧

دار غريب للطبـاعة

١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة

تليفون : ٢٢٠٧٩